



FACULTADE DE FILOLOXÍA
Grao en Lingua e Literatura Españolas

Traballo de Fin de Grao

La mujer instruida en las comedias de Lope de Vega

Antía Tacón García
Autora

María José Alonso Veloso
Directora

Santiago de Compostela
Curso 2016 - 2017



FACULTADE DE FILOLOXÍA
Grao en Lingua e Literatura Españolas

Traballo de Fin de Grao

La mujer instruida en las comedias de Lope de Vega

Antía Tacón García
Autora

María José Alonso Veloso
Directora

Santiago de Compostela
Curso 2016 - 2017

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
I. LA EDUCACIÓN FEMENINA EN EL SIGLO DE ORO.....	4
II. ERUDITAS Y "BACHILLERAS"	9
Exaltación	9
Ambivalencia: La "bachillería" en <i>La dama boba</i>	13
III. EL ACCESO A LA EDUCACIÓN	17
Reivindicaciones del acceso de la mujer a la educación	17
Heroínas con estudios y oficio: el disfraz varonil en <i>El alcalde mayor</i>	20
IV. AMOR Y CONOCIMIENTO: ¿PODER EDUCATIVO U OBSTÁCULO?.....	23
El amor como maestro: <i>La dama boba</i>	23
El amor y el matrimonio como obstáculos a la instrucción femenina	27
V. EL CONOCIMIENTO COMO FUENTE DE PODER.....	33
La mujer culta, esposa insumisa	33
El caso de <i>El alcalde mayor</i> : Rosarda como juez.....	41
CONCLUSIONES.....	44
BIBLIOGRAFÍA	46

INTRODUCCIÓN

La educación de las mujeres fue un asunto que generó gran interés entre los escritores e intelectuales del Siglo de Oro, continuando así un debate vinculado a la "Querelle des Femmes" nacida a finales de la Edad Media. Lope de Vega, cuyo teatro se caracteriza con frecuencia por el protagonismo femenino activo, también participó de este interés. Así pues, el propósito del presente trabajo consiste en caracterizar la figura de la mujer culta o instruida en el teatro lopesco a la luz de cuatro comedias: *El alcalde mayor* (c. 1606), *La doncella Teodor* (c. 1608-1610), *La dama boba* (1613) y *La vengadora de las mujeres* (c. 1613-1620).¹ Aunque restringido debido a la naturaleza y extensión de este trabajo académico, dicho corpus resulta muy significativo: todas estas obras están protagonizadas por una heroína cuya cultura o capacidad intelectual resulta clave en el desarrollo de la trama. A partir de ellas, es posible abordar las principales controversias y motivos asociados a la mujer instruida en la literatura del siglo XVII. Además, a raíz de este análisis se procurará llegar a una conclusión propia sobre la postura de Lope en la polémica sobre la intelectualidad femenina, cuestión que ha sido objeto de cierto debate entre los lopistas.

La estructura del trabajo incluirá, en el primer capítulo, una breve contextualización centrada en la educación de las mujeres en el Siglo de Oro, aludiendo tanto a los tratados teóricos y moralizantes sobre la instrucción femenina como a la realidad social de las mujeres de la época. Con estas bases, se procederá a continuación al estudio de las comedias seleccionadas, en torno a una serie de aspectos que se han identificado como centrales para la caracterización de las heroínas cultas. Así, en el segundo capítulo se observarán las dos actitudes ante ellas que se reflejan en las obras: la exaltación de su erudición en términos positivos, por un lado; y la burla o la crítica bajo el término despectivo de "bachilleras", por el otro. En el tercer apartado, se examinarán las reivindicaciones del acceso de la mujer a la educación superior puestas en boca de ciertas protagonistas, así como la materialización de este deseo a través del tópico del disfraz varonil. En el cuarto, nos centraremos en las relaciones establecidas entre el amor –elemento fundamental en toda comedia lopesca– y la educación femenina, ante la que el primero puede funcionar como estímulo o como impedimento. El quinto capítulo abordará la cuestión del conocimiento como fuente de poder, que se

¹ La datación de las comedias la tomo, respectivamente, de López Martínez (2014: 3-5); González-Barrera (2008:30-31), quien sigue a Fichter (1941); Presotto (2007: 1297) y Di Pastena (2016: 393).

manifiesta especialmente en dos sentidos: la reticencia hacia la figura de la esposa culta, percibida como potencialmente insumisa; y el acceso de la mujer disfrazada de hombre, sirviéndose de sus capacidades, a un puesto de poder socialmente reservado a los varones. Por último, el apartado final recoge las conclusiones obtenidas en cada uno de los anteriores, con el ánimo de caracterizar globalmente la posición de Lope respecto al tema tratado y sentar las bases de futuras investigaciones, que podrían ampliar el corpus y abrirse a otros autores dramáticos contemporáneos. La bibliografía, que contiene todas las referencias manejadas para la elaboración del TFG, es, no obstante, solo una mínima selección relevante de la que podría citarse y responde a las características de este trabajo.

Para la realización de este estudio, se ha partido de la consulta tanto de bibliografía relativa a la situación de las mujeres y su educación en el siglo XVII, como de trabajos centrados específicamente en la representación femenina en el teatro de Lope y sus contemporáneos. Con estos referentes, se procede al análisis e interpretación de las cuatro comedias seleccionadas, prestando siempre atención preferente a las protagonistas femeninas y su relación con la cultura. En todo momento, se procurará que las observaciones propuestas no se aparten de los textos, reproduciendo todos los pasajes de las obras de Lope que sean necesarios para sustentar nuestra argumentación.

Como textos base para las cuatro comedias estudiadas, se han tomado las ediciones críticas elaboradas por el grupo PROLOPE en las distintas Partes de las *Comedias de Lope de Vega*, debido al consenso crítico que existe sobre su rigor filológico: así sucede en el caso de *El alcalde mayor* (2014, ed. López Martínez), *La dama boba* (2007, ed. Presotto) y *La vengadora de las mujeres* (2016, ed. Di Pastena). En cuanto a *La doncella Teodor*, optamos por seguir la edición de González-Barrera publicada en Reinchenberger (2008): se trata del mismo investigador que fija el texto de esta obra en las *Comedias* de PROLOPE, pero ofrece aquí un estudio introductorio más amplio que hemos considerado útil.

Por razones de espacio, no han podido abordarse otras obras de Lope de Vega que incorporan la figura de la mujer culta, como *La prueba de los ingenios*, *La boba para otros y discreta para sí*, *Sembrar en buena tierra* o *La mejor victoria*, entre otras. Su análisis sería de gran interés para confirmar o matizar y completar las conclusiones extraídas en este trabajo. Se trata de líneas de investigación que tal vez sea posible afrontar en el futuro, al igual que el necesario estudio sobre la intelectualidad femenina en el Siglo de Oro vista desde la pluma de una mujer.

I. LA EDUCACIÓN FEMENINA EN EL SIGLO DE ORO

El acceso de las mujeres a la cultura se vio históricamente muy limitado por su posición de subordinación en la estructura social. En el Siglo de Oro, existía en el ámbito cortesano un importante debate sobre la instrucción de la mujer y su papel en la sociedad. Esta cuestión hunde sus raíces en la llamada "Querelle des Femmes", que había surgido ya a finales del siglo XIV y se extendería a lo largo de Europa hasta la Revolución Francesa. De acuerdo con Vigil (1986), en el siglo XV esta polémica se había centrado fundamentalmente en la bondad o la maldad general de las mujeres; en cambio, en el XVI el tema central pasó a ser su educación, en relación con el desarrollo del humanismo.

En consecuencia, a lo largo de los siglos XVI y XVII surgieron múltiples tratados sobre la educación femenina. La tendencia común consiste en incidir en que las mujeres deben estar sometidas a control tanto en el ámbito social como en el familiar. Como señala Cacho (1995: 183), los moralistas insisten en las diferencias que separan a las mujeres de los hombres; las relegan a un papel de dependencia y subordinación; y marcan para ellas una serie de normas de comportamiento que "constituyen la médula espinal de todos los tratados: obediencia, honestidad y laboriosidad".

Existía una propensión generalizada a afirmar la inferioridad moral e intelectual de la mujer a partir de supuestas diferencias biológicas. Este tipo de posturas encontraban apoyo en fuentes consideradas de gran autoridad, entre ellas la Biblia –se justificaba la subordinación de la mujer en relación al nacimiento de Eva a partir de una costilla de Adán– y la filosofía de Aristóteles. Trujillo (2006) sintetiza los argumentos aristotélicos sobre la incapacidad femenina para alcanzar conocimientos superiores en torno a tres factores clave: el problema del alma de la mujer;² su naturaleza húmeda y fría, poco apropiada para el estudio; y su inclinación por virtudes distintas a las de los hombres. Respecto a este último punto, comenta (2006: 267):

Aristóteles asegura en la *Política* que los niños, los esclavos y las mujeres tienen la capacidad deliberativa diversa a la del hombre. El esclavo la tiene nula, la mujer la posee aunque sin autoridad y el niño la tiene imperfecta. Esto conduce, por una parte, a que cada uno participe de la "virtud moral" según el grado que su propia naturaleza lo permita, y por otra, a que la mujer se vea mucho más frágil que el hombre, más vulnerable en lo que se considera la virtud. Esto contribuyó a edificar una conciencia en la que el hombre debía «educar» y proteger la virtud femenina, por ser ella más débil. [...] Los comentaristas de Aristóteles en la Edad Media y en el Renacimiento reforzaron esta convicción y le adjudicaron un plan de formación diferente al del hombre.

² Según Aristóteles, la mujer "es una versión «mutilada» del hombre porque carece del principio del alma" (Trujillo 2006: 266).

Con todo, en el siglo XVI, humanistas como Erasmo, Vives o Guevara se mostraron favorables a la instrucción femenina, si bien siempre con el objetivo principal de mantener a las mujeres dentro del papel que les reservaba la sociedad de su tiempo. Por ejemplo, Erasmo veía con buenos ojos que las mujeres estudiaran latín y griego; Vives, en su *Instrucción de la mujer cristiana*, afirma: "ni hay mujer buena si le falta crianza y doctrina; ni hallaréis mujer mala sino la necia y la que no sabe".³ Sin embargo, como señala Vigil (1986: 46), hay reticencias ineludibles:

La finalidad de la ilustración femenina es para Vives, aparte de aumentar la bondad de las mujeres, la educación de sus hijos. Pero tiene cuidado de añadir que éstas no deben hacer gala de sus conocimientos: "quiero que aprenda por saber no por mostrar a los otros que sabe, porque es bien que calle y entonces su virtud hablará por ella". Excluye a las mujeres del magisterio —exceptuando el caso de los propios hijos— citando la epístola de San Pablo a Timoteo. En el fondo de Vives existe una invencible desconfianza con respecto al intelecto femenino: "no es bien que ella enseñe [...] porque habiéndose puesto en la cabeza alguna falsa opinión no la traspase a los auditores con la autoridad que tiene de maestra, y traiga a los otros a su mismo error".

Otros intelectuales de la época se mostraron abiertamente hostiles a la educación de la mujer. Es el caso de Fray Luis de León, que considera: "así como a la buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así las limitó el entender y, por consiguiente, les tasó las palabras y las razones".⁴ En la misma línea, Huarte de San Juan recoge los argumentos aristotélicos y afirma, en su *Examen de ingenios para las ciencias*:

Los padres que quisiesen gozar de hijos sabios y que tengan la habilidad para las letras han de procurar que nazcan varones porque las hembras, por razón de frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar el ingenio profundo. Sólo vemos que hablan con alguna apariencia de la habilidad en materias livianas y fáciles, con términos comunes y muy estudiados; pero a metidas en letras, no pueden aprender más que un poco de latín, y esto por ser obra de la memoria. De la cual rudeza no tienen ellas la culpa; sino que la frialdad y humedad que las hizo hembras, esas mismas calidades que hemos probado atrás que contradicen al ingenio y habilidad.⁵

A pesar de todo, la alfabetización de la población femenina creció notoriamente a lo largo del siglo XVI, aunque descendió un tanto en el XVII.⁶ Por supuesto, resultaba determinante la clase social a la que pertenecía cada mujer, así como su ambiente familiar particular y otros factores como, por ejemplo, si estaba destinada al convento. En términos generales, y dada la amplia extensión del analfabetismo en los sectores populares, resulta evidente que las mujeres instruidas pertenecían indefectiblemente a la nobleza y la burguesía profesional. Además, la cultura del escrito se vinculaba

³ Cito por la edición de Howe (1995: 50).

⁴ Tomo la cita de Vigil (1986: 49).

⁵ Sigo la edición de Serés (1989: 627-28).

⁶ Véase Baranda (2005: 66).

fundamentalmente a las ciudades, con lo cual "la mujer-tipo alfabetizada vivía en un ámbito urbano, era noble y nacida en el último tercio del siglo XVI, mientras que un bajo nivel económico o la pertenencia al mundo rural eran casi sinónimos de mujer analfabeta, especialmente en la primera mitad del XVI" (Baranda 2005: 21).

Los libros que se consideraban adecuados para las mujeres en los siglos XVI y XVII eran de un tipo muy restringido; fundamentalmente, obras religiosas. Se buscaba que sus lecturas las empujasen a cumplir con el rol social que les estaba reservado, nunca lo contrario: debían insistir en las enseñanzas religiosas y en los valores del matrimonio, darles herramientas para mejorar la formación inicial de sus hijos, y apartarlas de los peligros de la ociosidad. En consonancia con esto, se procuraba siempre alejar a las mujeres de las obras de ficción.

Sin embargo, estas directrices estaban lejos de seguirse sin excepciones: una vez alfabetizadas, las mujeres se interesaban por libros muy diversos, y las numerosas advertencias de los moralistas no evitaron que desde comienzos del siglo XVI el público femenino se volviese fundamental ante géneros de ficción tan variados como la novela sentimental, los libros de caballerías, la literatura pastoril, la novela corta... Baranda (2005: 33) señala que entre las mujeres de clase social más elevada existe un interés por materias más altas, "principalmente la historia, tratados de educación, algunos clásicos grecolatinos o la literatura profana culta, ahora bien –salvo contadas excepciones– escrita en lengua vulgar y alejada de pretensiones eruditas o técnicas, para las cuales carecen de formación". En efecto, el conocimiento del latín era extremadamente raro en una mujer, por lo que la inquietud de los moralistas se centraba más bien en la literatura romance.

Por otro lado, la escritura generaba mayores reticencias que la mera lectura. Esta última se justificaba porque favorecía la formación religiosa de las mujeres; en cambio, el escribir se asociaba al intercambio de cartas amorosas, por lo que muchos lo veían como una amenaza para la virtud femenina. Un ejemplo de esta postura se halla en el *Libro intitulado vida política de todos los estados de mugeres*, de Juan de la Cerda:

En lo que toca si es bien ocupar a la doncella en el ejercicio de leer y escribir [...] parece que aunque es bien que aprenda a leer para que rece y lea buenos y devotos libros, mas el escribir ni es necessario ni lo querría ver en las mugeres, no porque de suyo sea malo, sino porque tiene la ocasión en las manos de escrevir billetes y responder a los que hombres livianos les embían. Muchas ay que saben este ejercicio y usan bien dél, mas ussan otras dél tan mal que no sería de parecer que lo aprendiessen todas.⁷

⁷ Es cita indirecta tomada de Baranda (2005: 69).

En esta situación, está claro que las mujeres escritoras o participantes en certámenes poéticos constituían una absoluta minoría. A pesar de ello, a comienzos del siglo XVII su número, sin dejar de ser exiguo, se multiplica (Baranda 2005: 82):

La existencia de mujeres escritoras y versificadoras en general, que había sido excepcional incluso en la segunda mitad del siglo XVI, parece convertirse en una súbita epidemia para los años treinta. Así lo reflejan los preliminares de las obras impresas o muchas de las justas que se publicaron en esa época. En estos concursos poéticos participan con cierta frecuencia mujeres y sus poemas se publican en la antología que se hace a posteriori, en ocasiones hasta con un premio.

Aparece así una minoría de mujeres instruidas que participan de los círculos intelectuales de su tiempo, y entre las que se cuentan escritoras como María de Zayas o Ana Caro de Mallén. Su existencia trajo consigo una fuerte reacción negativa en ciertos sectores de la sociedad barroca, pues las veían como un desafío a las normas de comportamiento dirigidas a la mujer y como un síntoma de la degradación del país. Sin embargo, "que se produjera esa reacción en el terreno teórico indica que algunos avances se estaban logrando en la práctica. Avances que condujeron a una auténtica guerra de sexos en el siglo XVII" (Vigil 1986: 58). Autoras como la propia María de Zayas o la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz tomaron la palabra para defender en primera persona los derechos de las mujeres y su educación. Además, a pesar de las críticas, en la práctica muchas de estas intelectuales contaban con la admiración de sus contrapartes masculinos,⁸ y en gran medida la instrucción femenina pasó a verse como rasgo de distinción: Baranda (2005: 32) señala que la existencia misma de estas escritoras es síntoma de la "aceptación social que tiene la cultura entre las mujeres de las clases urbanas acomodadas".

Así pues, sin duda los dramaturgos del Siglo de Oro, y entre ellos Lope de Vega, conocían en su ambiente más de un referente de lo que se entendía por una mujer instruida. Sin embargo, no hay que perder de vista que, dejando a un lado casos excepcionales fruto de una educación particularmente privilegiada, las merecedoras de tal título no poseían necesariamente conocimientos extraordinarios, sino apenas una formación ligeramente superior a lo que se consideraba normal para una mujer de alta cuna. En palabras de McKendrick (1974: 218-219):

The learned, or at least the cultured, woman could not have been an unfamiliar figure to the Spanish dramatists. The aristocrats they met or heard of through their patrons at the court must have included the eccentric noblewoman who had some reputation as a scholar. 'Scholarship'

⁸ Por ejemplo, el propio Lope de Vega elogió a María de Zayas en su *Laurel de Apolo* (silva VIII, vv. 579-96), así como a otras autoras hoy menos conocidas, entre ellas Ana Castro Egas (silva I, vv. 647-68), Cristobalina Fernández de Alarcón (silva II, vv. 510-19) o Feliciano Enríquez de Guzmán (silva III, vv. 440-525).

here is a variable. In most cases, it would not have meant a great deal more than acquaintance with something beyond the normal run of fashionable feminine reading; beyond the chivalresque and pastoral novels, the Spanish and Italian courtly-love poetry. A working knowledge of the more famous classical myths and a smattering of philosophical or theological terminology appropriately used, and one would be well on the way to a reputation as a prodigy.

Es a partir de esta realidad que surge un tipo literario nuevo, el de la mujer culta, descrito por Baranda (2005: 83) de la siguiente manera:

Este tipo se define por los siguientes rasgos: conocimiento de la cultura escrita muy superior al que tradicionalmente tienen las mujeres, falta de formalización y profundización en estos conocimientos como consecuencia de la imposibilidad de acceder a la formación escolar media y superior, lo que le lleva a cometer errores de bulto en el uso de términos o conceptos; actitudes aparentemente incompatibles con la función social tradicional de las mujeres, por ejemplo, la vocación matrimonial o el silencio público, con lo que implica de sometimiento y obediencia.

En las cuatro comedias del corpus, nos encontraremos con personajes que, tratándose claramente de heroínas cultas, responden a ciertos rasgos de esta caracterización, pero pueden divergir en otros. Hablamos, por tanto, de diferentes manifestaciones de la figura de la mujer instruida: en los siguientes apartados, estudiaremos sus particularidades teniendo siempre como referente las realidades sociales aquí expuestas.

II. ERUDITAS Y "BACHILLERAS"

En las comedias de Lope de Vega se reflejan las dos actitudes opuestas existentes en la sociedad ante la mujer instruida: la admiración y la exaltación, por un lado; y la burla y la censura, por otro. Se escenifican, así, los dos bandos de la "Querelle des Femmes", con cierta voluntad de hallar un equilibrio entre ambas posturas. La inclusión de estas cuestiones en el teatro lopesco supone traer el debate cortesano sobre la educación de la mujer a las clases populares, tal y como señala Trujillo (2006: 281):

[Lope] trae un debate cortesano a un ámbito popular, como lo es el teatro, y el medio de zanjar la distancia que separa ambas entidades sociales es aludiendo a estos temas universales que mueven el ánimo del espectador y lo entretiene, como es el amor. Sí, recupera la institución del matrimonio, una de las piezas fundamentales que articulan la jerarquía en la sociedad áurea, pero lo hace a través del debate, de la exposición de todos los elementos a favor y en contra de la "Querelle des Femmes". Traslada un tópico asentado en la cultura renacentista, una preocupación discutida en los textos filosóficos y morales, a un ámbito absolutamente terrenal.

Al papel del amor y el matrimonio como elementos restauradores del equilibrio social en el desenlace de las obras nos referiremos en el apartado IV. Por ahora, nos centraremos en la consideración positiva o negativa que predomina en la caracterización de cada una de las protagonistas en las comedias seleccionadas.

EXALTACIÓN

La actitud de exaltación de las heroínas cultas es especialmente relevante en *La doncella Teodor* y *El alcalde mayor*, cuyas protagonistas presentan una erudición verdaderamente extraordinaria y totalmente alejada de la cotidianeidad de las mujeres de su tiempo. En la primera comedia citada, Teodor, figura tomada por Lope de la tradición hispanoárabe, encarece su propia inteligencia con palabras como estas (vv. 2460-64):

TEODOR	Fuera de que soy dotada de un ingenio peregrino, he estudiado ciencias varias. No ha nacido quien me venza, Finardo, en letras humanas.
--------	---

La formación de Teodor se explica en la obra, para empezar, por una situación familiar privilegiada. Es hija de un maestro alemán de filosofía y de una mujer toledana "tan docta y que sabe tanto / que de los dos ha nacido / un monstruo, un Fenis tan raro / en discreción y hermosura / que pone a la tierra espanto" (vv. 112-16). Un primer hecho de interés es que no solo se hace hincapié en la intelectualidad del padre, sino también en la de la madre. Además, la educación de Teodor es completamente inusual: no solo tiene acceso a una formación equivalente a la de los hombres a los que enseña su padre,

sino que la recibe junto a ellos. Así lo señala admirado don Felis, el galán de la comedia: "esta hermosa doncella, / cuando a la lición entramos, / sale también con sus libros / a su lugar señalado" (vv. 129-32).

Por otra parte, en *El alcalde mayor* la brillantez de Rosarda es ponderada una y otra vez. Se dice que "no ha venido a Salamanca / tal ingenio" (vv. 1012-13) y se la califica de "desbarbado fénix" (v. 1602). En relación con este apelativo, resulta significativa la constante vinculación en la comedia entre la inteligencia y los atributos que se asocian a la virilidad: la meteórica carrera de la protagonista, bajo el disfraz masculino de Aurelio, sorprende a todos los personajes por su aspecto de muchacho joven, guapo e imberbe (vv. 1001-25).

VERINO	Era famosa ocasión la que ha dado el dotorando solo en parecer capón, y es en la parte que ando más frío que ellos son. [...]
PÁNFILO	¡Que de doctor tenga el grado antes de apuntarle el bozo!
VERINO	¿Qué hará, sin barba y letrado?

De hecho, estos prejuicios llevan a Rosarda/Aurelio a ser particularmente severa en el desempeño de su oficio, a fin de ser respetada (vv. 1841-44):

MAURICIO	[...] un Alcalde Mayor barbiponiente, que porque le parece que es tenido por mozo más gallardo que letrado, en tigre y no en jüez se ha convertido.
----------	--

Rosarda y Teodor coinciden, además, en la reivindicación de la utilidad de sus conocimientos, que les servirán para empoderarse y hacer frente a las dificultades que se les presentan. Cuando Rosarda se ve sola en la calle, aparentemente abandonada por Dinardo y consciente de que su huida ya habrá sido descubierta en casa, pronuncia las siguientes palabras (*El alcalde mayor*, vv. 900-15):

ROSARDA	Volver a mi casa agora no puede ser. ¿Pues qué haré? ¿Dónde en este traje iré? ¿Pero de qué me ha servido, de los libros que he leído, toda la historia que sé? ¿Semíramis no regía de Asia el imperio todo? Evadnes, del propio modo, ¿a su esposo no seguía? ¿No salió Teodora un día de la cárcel transformada en varón? ¿Pluma y espada no han dado a mujeres nombre? ¡Pues desde agora soy hombre! A Dios, dulce patria amada.
---------	--

Teodor profiere un discurso muy semejante cuando teme que casen a la fuerza a su amado don Felis con la princesa mora Jarifa. Recupera el valor recordándose a sí misma sus propias capacidades intelectuales (*La doncella Teodor*, vv. 1504-21):

TEODOR ¿Soy yo la que en Toledo
 en las escuelas fui tan celebrada,
 que puse a tantos miedo
 de borla blanca, azul, verde y dorada,
 cuando en mil conclusiones
 vencí sus argumentos y razones?
 ¿Qué es de lo que he leído
 en lengua latina, hebrea y griega?
 ¿Qué fortuna ha vencido
 quien a las letras y virtud se llega?
 ¿Dónde está mi agudeza?
 ¿Qué es de mi raro ingenio y sutileza?
 ¿Soy yo la que llamaban
 monstruo español, y a verme mil naciones
 tierras peregrinaban
 mares, golfos, provincias y regiones?
 ¡Fuera, cobarde miedo!
 Vencer con arte mi fortuna puedo.

Estas actitudes resultan muy llamativas si se tiene en cuenta que uno de los argumentos tradicionalmente esgrimidos en contra de la educación de las mujeres era que esta se consideraba inútil e innecesaria, por no tener apenas aplicaciones en el papel social que les estaba reservado (más allá de cierta participación en la instrucción inicial de los hijos). El hecho de que Teodor y Rosarda reivindiquen su erudición como herramienta útil es, por tanto, altamente significativo. Debe tenerse muy presente, sin embargo, que las heroínas cultas de Lope son personajes de ficción, muy alejadas de la realidad a la que podría tener acceso la inmensa mayoría de las mujeres del siglo XVII.⁹ En esta situación, el teatro funciona como "un espacio de libertad que permite a los personajes, sobre todo a la mujer, apropiarse de los roles y de las funciones que la sociedad en la que viven les prohíbe" (Ribas 2003: 69).

Por otro lado, el debate sobre la capacidad intelectual femenina se ve escenificado de manera directa en el tercer acto de *La doncella Teodor*. El soldán de Persia desmerece la valía de Teodor, defendiendo la concepción misógina de la mujer como ser imperfecto y naturalmente inferior al hombre (vv. 2566-77):

⁹ A pesar de esto, se ha señalado una posible inspiración del personaje de Rosarda en la dramaturga y poetisa Feliciano Enríquez de Guzmán (McKendrick 1974: 232-33), a quien se refiere Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*, afirmando que estudió en la Universidad de Salamanca disfrazada de hombre (silva III, vv. 440-525). Esta identificación ha sido rechazada por numerosos estudiosos, tal y como recuerda López Martínez (2014: 6-7) en el prólogo a su edición de *El alcalde mayor*.

SOLDÁN Que la doncella es hermosa
 no lo niego ni desprecio
 lo que compro, mas el precio
 me parece injusta cosa,
 porque decir que es muy sabia
 basta en lo que puede ser
 el límite de mujer,
 porque en lo demás se agravia
 el ser perfecto del hombre,
 ni se ha visto que haya sido
 de mujer encarecido
 más que por honor del nombre.

De estas palabras se desprende que la belleza y la honra son las únicas cualidades en las que una mujer puede destacar verdaderamente. La respuesta de Teodor comienza admitiendo esta supuesta superioridad del hombre, partiendo de la idea bíblica (*1 Corintios*, 11, 3) de que el varón es "cabeza" de la mujer (*La doncella Teodor*, v. 2589). Sin embargo, seguidamente lleva adelante una larga defensa de la capacidad intelectual femenina y reivindica la existencia de mujeres "insignes en las letras y las armas" (vv. 2596-97). Respecto a estos versos, González-Barrera (2008: 352, en nota al verso 2597) señala que "Lope de Vega introduce una idea pro femenina revolucionaria para su época, puesto que el ideal renacentista del perfecto cortesano, maestro de armas y letras, lo traslada a la mujer, cuyo rol social estaba alejado de las letras y, mucho más, de las armas".¹⁰

A continuación, Teodor se lanza a una larga enumeración de mujeres doctas que igualaron o superaron en sabiduría a los hombres más sabios de su época; se trata de un recurso muy frecuente en las obras de apología femenina. El triunfo de su discurso es reconocido por el soldán, quien concluye: "Yo quiero de hoy más tener / en gran lugar las mujeres, / que pues tú, Teodor, lo eres / ¿quién no ha de honrar la mujer?" (vv. 2686-89). La propia protagonista llegará luego a decir, contradiciendo su afirmación inicial sobre la superioridad masculina: "La mujer que sabe hace gran ventaja al hombre" (vv. 2728-29).

Más adelante, Teodor continúa demostrando su inteligencia al vencer en debate tanto a otras dos damas cultas, Fenicia y Demetria,¹¹ como a los sabios de Persia. Sin

¹⁰ Esto ocurre también en *La vengadora de las mujeres*, donde Laura, disfrazada, vence a sus propios pretendientes en un torneo, haciendo exclamar a Julio: "Esta vez vi armada a Palas, / ¡oh Laura hermosa!, que igualas / en las armas y la ciencia" (vv. 1846-48).

¹¹ Mochón (2012: 110) destaca la importancia de la aparición de otras dos doncellas sabias y opina que de este modo "la sabiduría de Teodor, que pudiera ser apreciada como una mera excepción o rareza, deja de ser percibida así [...] Todas, en definitiva, son extraordinarias porque han sido capaces de notables logros, pero no por ser excepciones de su sexo".

embargo, en el contenido de su discurso encontramos ahora una defensa del ideal de mujer sumisa más tradicional; véase, por ejemplo, el siguiente pasaje (vv. 3114-27):

TEODOR	[...] ha de ser generosa y en las virtudes mayores, que es ser casta y vergonzosa, merecer eternos loores; discreta y bien entendida, esto sin ser bachillera; laboriosa, recogida, muy humilde y verdadera; limpia en el cuerpo y la vida. Callada, mansa, quieta, caritativa, apacible.
FENICIA	Mucho será, si es discreta, el dejar de ser terrible.
TEODOR	No será entonces perfeta.

Más adelante, al preguntarle uno de los sabios cuál es la joya más preciosa en una mujer, Teodor responde: "La vergüenza" (v. 3140); a cómo ha de ser una reina, "Santa, piadosa y que para / hermosos varones y hembras" (vv. 3165-66)... Así, se advierte al espectador que, pese a la indudable defensa de la instrucción femenina que se lleva adelante en la obra, las virtudes indispensables y primordiales de una mujer siguen siendo la castidad, la religiosidad y la obediencia en su papel de esposa y madre. Esto lleva a McKendrick (1974: 223) a señalar que "where her scholarship is concerned, Teodor is presented rather as a *monstruo de la naturaleza* and we feel she escapes censure only because in every other way she conforms to Lope's feminine norm". Por el contrario, otras estudiosas como Ribas (2003: 44) han considerado que las escenas de debate en su conjunto "representan el triunfo del ingenio femenino y son, por consiguiente, una expresión de ideas de ruptura de los tópicos de la época sobre la representación tradicional de la mujer".

AMBIVALENCIA: LA "BACHILLERÍA" EN *LA DAMA BOBA*

La anterior advertencia puesta en boca de Teodor contra las "bachilleras" trae a primer plano la otra actitud ante las mujeres instruidas que reflejan las comedias lopescas analizadas. Frente al tono de admiración que predomina en *La doncella Teodor* y *El alcalde mayor*, existía también una visión muy extendida que presentaba a las damas cultas como sabihondas y ridículas. Precisamente, la crítica a la "bachillería" es uno de los temas centrales de *La dama boba*, donde Otavio, padre de las hermanas Nise y Finea, pronuncia las siguientes palabras (vv. 201-21):

OTAVIO	Mis hijas son entrambas; mas yo os juro que me enfadan y cansan, cada una por su camino, cuando más procuro
--------	---

mostrar amor y inclinación a alguna.
Si ser Finea simple es caso duro,
ya lo suplen los bienes de Fortuna
y algunos que le dio Naturaleza,
siempre más liberal, de la belleza;
pero ver tan discreta y arrogante
a Nise más me pudre y martiriza,
y que, de bien hablada y elegante,
el vulgazo la aprueba y soleniza.
Si me casara agora – y no te espante
esta opinión, que alguno la autoriza–,
de dos extremos, boba o bachillera,
de la boba la elección, sin duda, hiciera.
MISENO ¡No digáis tal, por Dios! Que están sujetas
a no acertar en nada.
OTAVIO Eso es engaño,
que yo no trato aquí de las discretas;
sólo a las bachilleras desengaño.

Tanto este pasaje como la anterior cita de *La doncella Teodor* evidencian que se daba, en la mentalidad de la época, una clara diferencia entre ser "discreta" y ser "bachillera". Este último apelativo se asocia con la pedantería y un conocimiento meramente superficial: de acuerdo con *Autoridades*, "se da este nombre y se entiende por el que habla mucho fuera de propósito y sin fundamento". La burla se dirigía con especial virulencia contra aquellas mujeres que hacían suyo el estilo cultista. Así pues, junto al pensamiento misógino entraba en juego la polémica anticulterana del momento.¹² Respecto a esta cuestión, señala McKendrick (1974: 219):

Their mockery was directed both at the worthlessness of *culteranismo* itself and at the vain snobbery of those taken in by it. They did not see the fashion for precious speech as what, in many cases, it was –a pathetic attempt to grasp at an instant culture. If women were more gullible than men –and given their educational disadvantages they most likely were– it only reveals in them a not unworthy, if foolishly-directed, aspiration towards, even a need for, a wider intellectual horizon.

En este mismo sentido, señala Oñate (1938: 151) a propósito del culteranismo pedante:

El problema de las cultas españolas y las preciosas francesas es una rama de la cuestión general del culteranismo literario, en cuyo desarrollo tuvo principal parte la mujer. Siempre influyó ésta, dulcificando y puliendo las costumbres y el lenguaje. Esta fase primera del culteranismo tiene el equivalente en Francia en la obra del Hotel de Rambouillet. La segunda época es la de la pedantería. Esta, como más abundante en espíritu cómico, es la que llevan al teatro en España Lope y Calderón, así como en Francia Molière. Claro es que el culteranismo pedante no es exclusivamente femenino: también había hombres cultos, cuyo hablar rebuscado se satirizaba. Pero producían mayor hilaridad las cultas latiniparlas, por lo que eran tipos llevados con preferencia a la escena. Lope de Vega presenta este tipo de mujer pedante encarnado en Nise (*La dama boba*, t. XXIV).

¹² Es el caso también, por ejemplo, de *La culta latiniparla* de Francisco de Quevedo. Sobre esta obra, señala Profeti (1995: 242): "La explosión de hostilidad [...] se verifica aquí con mayor fuerza porque quien utiliza este lenguaje estigmatizable es un ser condenable por su naturaleza: la mujer. Ser afectado y falso, entregado habitualmente a prácticas de enmascaramiento".

En realidad, Nise es presentada como una mujer generalmente inteligente e instruida, pero también con una serie de carencias y rasgos objeto de crítica. A diferencia de Teodor o Rosarda, "los elogios que se hacen de su competencia literaria resultan ostentosos y falsos" (Ojea 2007: 88). Es particularmente significativa la escena en la que Laurencio y Duardo, llamándola "Sibila española [...] por quien ya las Gracias / son cuatro, y las Musas diez" (*La dama boba*, vv. 511-14), pretenden hacerla juez de un soneto oscurísimo, del cual ella reconoce no entender ni una palabra. La crítica, sin embargo, parece ir más dirigida al autor del poema que a la propia Nise, que finalmente exclama: "¡Yo no escucho más, / de no entenderte corrida! / ¡Escribe fácil" (vv. 578-80). De hecho, cuando Feniso desautoriza el rechazo de la joven diciendo "¡Es mujer!", Duardo replica: "La claridad / a todos es agradable, / que se escriba o que se hable" (vv. 587-89).

Otro rasgo interesante del personaje de Nise es su catálogo de lecturas, que incluye entre otras las *Rimas* del propio Lope, la *Galatea* de Cervantes, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán... Se trata de obras consideradas en la época "más propias de un varón" (Egido 1996: 201), y merecen por ello la desaprobación de Otavio: una vez descubre que no se trata de devocionarios, su furia es tal "que se los quise quemar" (*La dama boba*, v. 2134). Teme que, si su hija continúa por este camino, se pondrá en ridículo, convirtiéndose en "un Don Quijote mujer / que dé que reír al mundo" (vv. 2147-48). Además, Nise disfruta exhibiendo sus conocimientos, en contra del ideal femenino propugnado por autores como Vives, para quien la mujer "incluso debía ocultar lo que sabía, sin mostrarlo" (Egido 1996: 200).

En todo caso, a diferencia de muchos escritos contemporáneos que tratan el asunto de las "bachilleras", el objetivo de *La dama boba* no es burlarse de Nise. Lo que procura Lope es, tal y como señala Egido (1978: 362), hallar una suerte de punto medio en la relación de la mujer con la cultura; dicho punto se ve representado por las opiniones de Octavio y sancionado por el doble matrimonio que cierra la comedia:

Y el final de la obra vendrá a dar la razón a Otavio, al término medio que busca el padre, que es quien ostenta la autoridad en la obra; porque, contra lo que suele decirse, *La dama boba* es una apología del tipo de educación que a la mujer conviene, es decir, la que le lleva a la meta deseada por todas las damas de la comedia: el matrimonio. Ni el infantilismo de Finea, (escena VI), ni el ejercicio académico de Nise (escena VII) parecen ser los apropiados, sino un equilibrio entre ambos [...] Los dos tipos de enseñanza, el de las primeras letras que recibe la boba, y el académico de Nise [...] parecen impropios de su sexo. Otros deben ser los intereses que guían a las mujeres.

El ideal de mujer defendido en *La dama boba* es, por tanto, el que representa Finea al final de la obra, una vez superada su ignorancia inicial: una joven rica en

conocimientos y recursos, pero también sometida sin ambigüedades a la autoridad de su futuro marido y ajena a toda pedantería o exhibición (hasta el punto de volver a fingirse boba cuando la situación y los intereses de su enamorado lo requieren). Finea, que ha sabido ajustarse a este modelo femenino, logra casarse con Laurencio, de quien también estaba enamorada Nise.

McKendrick (1974: 225) ha interpretado este desenlace como un cierto castigo a la "bachillería" de Nise, afirmando que "it is not without malicious glee that Lope allows his *dama boba* to triumph, through the good offices of love, over her cleverer and widely-read sister". En el mismo sentido, señala Ojea (2007: 90): "Si alguien pierde en esta comedia, ésa es Nise". Sin embargo, aunque esto es cierto en líneas generales, y efectivamente parece ser el mensaje que *La dama boba* busca transmitir, también es muy posible una cierta lectura alternativa de la obra, sobre todo si se tiene en cuenta el carácter que Laurencio demuestra a lo largo de la obra: su interés por Finea es puramente económico, no está enamorado de ella y no valora en absoluto la instrucción que la joven ha adquirido finalmente.¹³

En cuanto a la última comedia de nuestro corpus, *La vengadora de las mujeres*, hay en ella tanto elementos de exaltación como de crítica. Por un lado, no hay duda de que la inteligencia y formación de Laura son auténticas y admirables; además, en su boca se pone toda una defensa de la educación femenina. Sin embargo, su actitud esquiva es fuertemente criticada y, a raíz de su rechazo al matrimonio, uno de los personajes opina: "si es discreta, no te asombres, / que tienen pensamientos bachilleres" (vv. 405-06). Así pues, aunque sus conocimientos merecen respeto, está claro que la manera en que los emplea no se considera la adecuada, y muchas de sus ideas se ven como disparatadas.

¹³ En relación con esto, Egido (1978: 359-60) reflexiona: "Lope resume una trayectoria anterior, y al ampliarla y perfeccionarla, lo hace no sin cierta ironía, ya que la boba convertida en discreta, por mucho que sea colocar a la protagonista en el lugar que pide su decoro, participa de un final ambivalente. La felicidad esconde una realidad más amarga. Laurencio, su amante, es hombre de dudosos méritos y busca, sobre todo, la herencia de Finea".

III. EL ACCESO A LA EDUCACIÓN

Las comedias que tratan el tema de la instrucción y cultura femeninas no pueden dejar de mostrar un hecho evidente: las mujeres españolas del siglo XVII no tenían acceso a la misma educación que los varones, y resultaba impensable para ellas acudir a la Universidad. En esta situación, resulta llamativa la aparición de voces reivindicativas que se rebelan contra esta realidad social en el terreno de la ficción, como Teodor en *La doncella Teodor* y, muy especialmente, Laura en *La vengadora de las mujeres*. Por otro lado, el motivo literario del disfraz varonil, muy cultivado por Lope, dio lugar en ocasiones a mostrar en escena a heroínas que, vestidas de hombre, rompen las barreras y acceden a la educación superior. Es el caso de Rosarda, la heroína de *El alcalde mayor*, quien además destaca notoriamente por encima de los estudiantes masculinos.

REIVINDICACIONES DEL ACCESO DE LA MUJER A LA EDUCACIÓN

Durante su discurso en defensa de la capacidad intelectual de las mujeres, Teodor pronuncia las siguientes palabras (*La doncella Teodor*, vv. 2665-73):

TEODOR	Sin esto, es cosa muy llana que no saber las mujeres más letras que el hombre es causa no enviarlas como al hombre a las escuelas muchachas; que si en universidades entrar mujeres se usara las cátedas fueran suyas, pero ellos temen su infamia.
--------	---

La heroína sostiene, por tanto, que el diferente nivel de cultura entre hombres y mujeres no tiene su origen en la naturaleza, como aseguraban los grandes teóricos siguiendo la tradición bíblica y aristotélica, sino en la formación recibida. Llega a afirmar que, de tener acceso a la misma instrucción, las mujeres superarían a los hombres. Sobre la reivindicación del derecho de la mujer a la educación en *La doncella Teodor* y *La prueba de los ingenios*, afirma Ribas (2003: 65-66):

Lope pone en boca de la mujer un programa de reivindicaciones feministas que abarca temáticas como la igualdad de trato en la vida social, el derecho a la cultura y a la instrucción, la intervención en asuntos públicos, entre otras. Las dos protagonistas proponen una perspectiva igualitaria a la problemática del acceso de las mujeres a la instrucción [...] Florela y Teodor buscan la emancipación cultural femenina y piensan que la instrucción podría mejorar la posición de la mujer en la sociedad. La educación es la mayor reivindicación de Teodor [...] Afirman que es la imposibilidad de acceso a la educación lo que mantiene a la mujer intelectualmente relegada. Reivindican el empleo de su razón y su participación intelectual en el mundo del pensamiento político y filosófico.

El tono reivindicativo que posee este fragmento del discurso de Teodor resulta todavía más marcado en la protagonista de *La vengadora de las mujeres*. En su primera aparición en escena, la princesa Laura rechaza las presiones de su hermano para que se case, convirtiéndose así en la única de las cuatro heroínas aquí estudiadas que se ajusta al modelo de la "mujer esquivia". Lo interesante, sin embargo, son los argumentos con los que justifica su esquividad. Laura denuncia la mala imagen que de la mujer ofrecen los libros de Historia y Literatura, señalando que esto es debido a que los autores son hombres: "solamente nace / de ser dueños de la pluma" (vv. 78-79). Afirma que fue la indignación ante esta situación lo que la llevó a rechazar el amor y entregarse a los estudios, con el propósito de adquirir la capacidad de escribir ella misma la otra cara de la Historia (vv. 89-100):

LAURA	Concebí tal ansia en mí, que propuse por vengarme de no querer bien a alguno ni permitir que me hablen, y dándome a los estudios quedar suficiente y hábil para escribir faltas suyas, que algunas en ellos caben; que ni ellos son todos buenos, ni ellas todas malas salen; por lo menos, a mi ejemplo, escribirán por vengarse.
-------	---

Laura muestra, por tanto, una voluntad declarada de conquistar la voz que, como mujer, le ha sido negada. Por si fuese poco, su intervención continúa con una protesta contra la opresión que sufren las mujeres en la sociedad, incluyendo la imposibilidad de ganar dinero propio, ocupar puestos de poder, estudiar en la Universidad y desempeñar oficios (vv. 115-47):

LAURA	Desde el principio del mundo se han hecho tiranos grandes de nuestro honor y albedrío, quitándonos las ciudades, la plata, el oro, el dinero, el gobierno, sin que baste razón, justicia ni ley propuesta de nuestra parte. Ellos estudian y tienen en las universidades lauros y grados; en fin, estudian todas las artes. Pues ¿de qué se queja el hombre de que la mujer le engañe si otra ciencia no le queda? En todas las que ella sabe, la mujer es imposible que adquiera, tenga ni guarde hacienda, abogando pleitos
-------	---

ni curando enfermedades.
Pues en algo esta mujer,
si está ociosa, ha de ocuparse.
Dirán que en hacer labor;
no es ocupación bastante,
porque el libre entendimiento
vuela por todas partes,
y no es el hacer vainillas
en holandas ni en cambrayes
escura filosofía,
ni el almohadilla lugares
de Platón ni de Porfirio,
ni son las randas y encajes
los párrafos de las leyes.

Estos últimos versos insisten también en que, en contra de lo que dictaba la sociedad contemporánea, para saciar las necesidades intelectuales de una mujer no bastan las tareas del hogar. Oñate (1938: 156) opina lo siguiente:

Estas palabras de la apasionada Laura vienen a plantear y aun resolver en sentido positivo la cuestión de la cultura femenina como medio de alejar a la mujer de la frivolidad y la coquetería culpable. Mérito de Lope es juzgar, adelantándose a la época, que las labores manuales no bastan para ocupar la actividad femenina.

En su conjunto, las reflexiones de Laura en esta escena constituyen auténticos ejemplos de feminismo *avant la lettre*, por mucho que el posterior desarrollo de la comedia tenga por objetivo demostrar a la protagonista los errores de su esquividad y el matrimonio final restaure el orden social amenazado. Independientemente del mensaje que Lope de Vega buscase transmitir, lo cierto es que *La vengadora de las mujeres* revela una conciencia y un análisis de una problemática social que existía y debía ser debatida en ciertos círculos. Tal y como señala Di Pastena (2016: 395-96), el discurso de Laura puede relacionarse con las ideas de Christine de Pizan y con las reivindicaciones que pocos años después expresaría María de Zayas en sus *Novelas amorosas y ejemplares*;¹⁴ puede vincularse también con Sor Juana Inés de la Cruz.¹⁵ La propia dedicatoria de la obra a "Fenisa Camila", personaje sin identificar, hace pensar en una mujer que sostuviese en el mundo real posturas más o menos similares a las de la princesa Laura.

¹⁴ En el prólogo "Al que leyere" de esta obra, Zayas declara que "la verdadera causa de no ser las mujeres doctas, no es defecto del caudal, sino falta de aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas, y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizás más agudas"; cito por la edición de Ruiz-Gálvez (2001: 17-18). En los *Desengaños amorosos*, uno de los personajes expone una denuncia que también recuerda a la Laura de Lope: "los hombres de temor y envidia las privan de las letras y las armas, como hacen los moros a los cristianos que han de servir donde hay mujeres, que los hacen eunucos por estar seguros de ellos [...] ¡Ea, dejemos las galas, rosas y rizos, y volvamos por nosotras: unas, con el entendimiento, y otras, con las armas! Y será el mejor desengaño para las que hoy son y las que han de venir" (2001: 507).

¹⁵ Véase, por ejemplo, su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

La mujer disfrazada de hombre es un tópico muy frecuente y popular en el teatro español del siglo XVII, que lleva a su máxima expresión una tradición procedente del Renacimiento italiano. Lope de Vega lo utilizó en gran número de ocasiones, y lo mencionó en su *Arte nuevo de hacer comedias*: "Las damas no desdigan su nombre, / y si mudaren traje, sea de modo / que pueda perdonarse, porque suele / el disfraz varonil agradar mucho" (vv. 280-83).¹⁶ Uno de los ejemplos más prominentes es el de la heroína de *El alcalde mayor*, que ejerció una importante influencia sobre la literatura posterior. Rosarda (bajo el nombre de Aurelio) acude en traje masculino a la Universidad de Salamanca, donde se gradúa brillantemente; en pocos años llega a ocupar el cargo de alcalde mayor de Toledo, y se le ofrece incluso el de Corregidor de Murcia. De este modo, el motivo literario del "disfraz varonil" permite mostrar sobre las tablas aquello que Laura y Teodor reivindicaban, y que era impensable en la vida real.

Tal y como señala Bravo (1976:15), dentro de este tropo existen dos variantes fundamentales, la "mujer enamorada" y la "heroica-guerrera", a las que se refiere del siguiente modo:

La primera muy femenina y normal, y la segunda, hombruna y de una anormalidad casi siempre patológica. Ambas visten la indumentaria masculina por bien distintas causas, ¡como que son opuestas! La enamorada, en todo momento guiada por el amor, trata de reunirse con su amado para toda la vida [...] La guerrera, brava por naturaleza, abomina de su propio sexo, se queja al cielo de haberla hecho mujer, y ya que no puede variarse, intenta trasgredir las leyes naturales usando continuamente el traje de hombre, que la dé apariencia de serlo y la permita conducirse como tal. Al contrario de la enamorada, la guerrera no quiere oír hablar de amor y huye de los hombres.

En esta tipología, Rosarda pertenecería al primer grupo: se viste por primera vez en traje de hombre para fugarse con su amado Dinardo. A pesar de ello, resulta significativo que decida mantener su disfraz y aprovecharlo para cumplir sus aspiraciones académicas, ante la desaparición del enamorado y la imposibilidad de volver a casa. Así, afirma: "Deseo tengo notable / de ver la universidad / de Salamanca" (*El alcalde mayor*, vv. 969-71), y luego dice al criado Beltrán: "si llego a tener dicha / de ser hombre y graduarme, / yo te daré un grande oficio" (vv. 978-80).

Resulta particularmente interesante el análisis que hace McKendrick (1974: 231) de las heroínas que, bajo el disfraz varonil, persiguen un oficio:

These can be divided into two groups: those in which the heroine voluntarily embarks on this course out of her love of learning, and those in which she is to some extent driven to it by events outside her control. This latter group is predictably the larger, and its constituent plays all have one salient feature in common: the heroine eventually attains a position of authority and power

¹⁶ Cito por la edición de García Santo-Tomás (2006).

which requires her to sit in judgment over her erstwhile lover, arrested, in the commonest form of the story, for the murder or abduction of the heroine herself. The plays, in other words, are closely inter-related.

Evidentemente, Rosarda encaja a la perfección en el segundo grupo. La motivación amorosa lleva a McKendrick (1974: 240) a decir que "the impulse behind the action [...] falls well within the limits of orthodox feminine behaviour. In Lope's case this insistence on normality harmonizes with his reservations about educated women expressed in *La doncella Teodor*". Una vez que la protagonista ha alcanzado ya el cargo de alcalde mayor, llega ante ella Dinardo, acusado de haber asesinado a la propia Rosarda. A diferencia de otras comedias que siguen el mismo esquema, en este caso el galán había abandonado a la heroína por circunstancias completamente ajenas a su voluntad, y solamente porque la creía muerta estaba dispuesto a casarse con una segunda dama, Laurencia. Tras una serie de equívocos, y una vez Rosarda ha empleado la autoridad de su cargo para salvar a su enamorado, la joven revela su verdadera identidad, y ambos contraen matrimonio. Este desenlace supone, como en tantas otras comedias, el restablecimiento del orden social y la restitución de la mujer a su papel convencional.

Resulta obvio que el motivo del disfraz varonil y de la heroína que obtiene un título universitario y desempeña con éxito un oficio no responde a una posibilidad real, sino a una tradición literaria. Tenía mucho que ver, de hecho, con el tópico del "mundo al revés", así como con el atractivo que suponía para el público masculino ver a las actrices vestidas con traje de hombre. Así pues, por mucho que los dramaturgos exalten las capacidades de sus heroínas disfrazadas y se pongan de su parte, "the woman-judge is for them essentially a fairy-tale figure, a magic-wand substitute which enables the good to triumph" (McKendrick 1974: 239).

Esto no significa, sin embargo, que la existencia de este motivo literario sea irrelevante. Para empezar, mostraba a las espectadoras una serie de posibilidades que, si bien solo existían verdaderamente en el terreno de la ficción, debían de resultar atractivas e incluso suscitar la reflexión, ante estas heroínas que "se entregaban a la aventura, viajando y actuando con una libertad de movimientos que la realidad acostumbraba a vedar a la mujer y, en este sentido, también colmaban la parcela más aventurera y libre del imaginario femenino" (Ferrer 2003: 195). Además, que personajes como Rosarda tengan la capacidad de desempeñar con éxito tareas reservadas

exclusivamente a los hombres, simplemente cambiándose de ropa, conlleva un notorio cuestionamiento de los roles de género (Yarbro-Bejarano 1994: 102):

In an age in which sex roles were considered "ordained by God or nature" (Woodbirdge 149), cross-dressing can call attention to femininity and masculinity as cultural constructions rather than natural essences belonging to the stable entities of "man" and "woman" [...] The woman dressed as a man reveals the inequities of gender construction, as well as the ease with which woman invades the male province and assumes attributes assigned to the "superior" sex. If the Other can be so successfully impersonated, and the borders segregating sexual categories so porous, "how secure are those powers and privileges assigned to the hierarchically superior sex, which depends upon notions of difference to justify its dominance?" (Howard 435).

Por otro lado, aunque el que las mujeres persiguieran un oficio como el de juez era impensable en el siglo XVII, no lo era que algunas damas de clase alta poseyesen inquietudes intelectuales y sed de conocimientos, y ellas podrían verse parcialmente representadas en este tipo de obras. En este sentido, habla McKendrick (1974: 240) de "the underlying implication of the career-woman plays, which links them to those works where the heroine has pretensions to learning but is content to follow them at home. This is the more significant, because more realistic, matter of a life of the mind for women".

IV. AMOR Y CONOCIMIENTO: ¿PODER EDUCATIVO U OBSTÁCULO?

El amor es un elemento fundamental en las comedias del siglo XVII, y en especial en las de Lope de Vega, donde aparece siempre como una fuerza absoluta e ineludible que anula toda resistencia. En palabras de Díez Borque (1976: 22), "ir al teatro era ponerse ante un mundo ilusorio regido por el amor omnipotente que triunfa, incluso, sobre el poder, porque él es absolutamente poderoso, gobernando con atributos de Dios los destinos humanos". Se trata, pues, de uno de los principales motores de la acción; como ya se ha dicho, frecuentemente funciona también como elemento restaurador del equilibrio, en combinación con el casi inevitable matrimonio final de tantas comedias.

Por ello, resulta de gran interés determinar cómo se relaciona este amor todopoderoso con la cuestión de la cultura y la educación de las mujeres en las obras de nuestro corpus. Por un lado, se muestra una relación en positivo, según la cual el amor funciona como estímulo para el conocimiento. Por otro, sin embargo, no faltan ocasiones en las que el amor y el matrimonio se perciben como obstáculos para el deseo de instrucción de la heroína.

EL AMOR COMO MAESTRO: *LA DAMA BOBA*

La idea del poder educativo del amor se halla estrechamente vinculada a la filosofía neoplatónica. En el diálogo *Fedro*, Platón defiende que el amor –siempre y cuando se entienda como tal "la pura unión de las inteligencias, el amor verdaderamente filosófico", como puntualiza Azcárate (1871: 258)– suscita, a través de la contemplación de las bellezas imperfectas del mundo terrestre, el recuerdo de la belleza esencial, fortaleciendo así las alas que ayudan al alma a elevarse hacia lo celestial. En el *Banquete* se añade: "La sabiduría, en efecto, es una de las cosas más bellas y Eros es amor de lo bello, de modo que Eros es necesariamente amante de la sabiduría, y por ser amante de la sabiduría está, por tanto, en medio del sabio y del ignorante".¹⁷ Así pues, el amor actúa como catalizador en el proceso de adquisición del conocimiento, convirtiéndose en intermediario entre la ignorancia y la sabiduría.

El concepto del amor como maestro se halla también en Aristóteles y Ovidio, y fue heredado por los autores de la Antigüedad tardía y la Edad Media; los filósofos neoplatónicos siguieron esta estela y sentaron además las bases para la reconciliación

¹⁷ Cito por la edición de Martínez Hernández (1997: 250).

entre amor humano y divino, abrazada por Lope.¹⁸ En los siglos XVI y XVII las teorías neoplatónicas, desarrolladas en el Renacimiento por figuras como Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, León Hebreo o Bembo, se volvieron extremadamente populares. La filosofía neoplatónica se asentó en la base de la tradición amorosa europea, y se divulgó no solo a través de los tratados filográficos, sino también de la lírica petrarquista y de géneros de tanta difusión como el teatro o la novela pastoril.

Lope de Vega se refirió a la estrecha vinculación entre amor e intelecto en múltiples ocasiones; por ejemplo, en *La Dorotea* escribe: "Amor no es margarita para bestias. Quiere entendimientos sutiles".¹⁹ Yendo ya a las comedias aquí analizadas, en *El alcalde mayor* se halla un diálogo muy ilustrativo, en el que se niega que la relación entre el amor y los estudios sea de enfrentamiento (vv. 1363-66):

BELTRÁN	Amor siempre fue homicida de las letras.
TEODORA	Pienso yo que quieren más los letrados, que quien más sabe, más siente.

Con todo, el caso más interesante es, sin duda, el de *La dama boba*, cuya tesis fundamental se basa precisamente en el poder educativo del amor. Este aparece definido desde el primer momento en términos neoplatónicos, como "deseo [...] de una cosa hermosa" (vv. 769-70). La protagonista de esta comedia, Finea, es al principio una joven absolutamente ignorante e infantil: sus maestros fracasan en todo intento de transmitirle la más mínima educación, desde el alfabeto hasta la danza. Sin embargo, Laurencio muestra su confianza en que el amor despertará en ella la inteligencia, en unos versos que hacen explícita la deuda con la filosofía neoplatónica (vv. 1084-1126):

LAURENCIO	[...] sólo con amor aprende el hombre mejor sus divinas diferencias. Así lo sintió Platón; esto Aristóteles dijo; que como del cielo es hijo, es todo contemplación; della nació el admirarse, y de admirarse nació el filosofar, que dio luz, con que pudo fundarse toda ciencia artificial, y a Amor se ha de agradecer que el deseo de saber es al hombre natural [...] No dudo que a Finea, como ella comience a amar,
-----------	--

¹⁸ Sobre este asunto, véase Egido (1978).

¹⁹ Cito por la edición de Morby (1980: 154).

la deje Amor de enseñar,
por imposible que sea.

Efectivamente, Finea se enamora de Laurencio y, a partir de diversas conversaciones con este, experimenta poco a poco una transformación radical: se convierte en una joven inteligente, ingeniosa y llena de recursos. Entra en juego también el principio clásico de *docere et delectare*, muy apreciado en el Siglo de Oro. Así, la propia Finea afirma que "los maridos / son los que mejor enseñan" (vv. 1412-13) y exalta, al comienzo del tercer acto, los efectos que el amor ha tenido en ella (vv. 2033-68):

FINEA ¡Amor, divina invención
de conservar la belleza
de nuestra naturaleza,
o accidente o elección!
Estraños efetos son
los que de tu ciencia nacen,
pues las tinieblas deshacen,
pues hacen hablar los mudos;
pues los ingenios más rudos
sabios y discretos hacen.
No ha dos meses que vivía
a las bestias tan igual,
que aun el alma racional
parece que no tenía [...]
Tú desataste y rompiste
la escuridad de mi ingenio;
tú fuiste el divino genio
que me enseñaste y me diste
la luz con que me pusiste
en el nuevo ser en que estoy.
Mil gracias, Amor, te doy,
pues me enseñaste tan bien,
que dicen cuantos me ven
que tan diferente soy.
A pura imaginación
de la fuerza de un deseo,
en los palacios me veo
de la divina razón.
¡Tanto la contemplación
de un bien pudo levantarme!

De nuevo, estos versos –particularmente los últimos– remiten directamente a la filosofía neoplatónica. Además, la transformación de Finea se refleja en la propia forma de su discurso, ahora perfectamente construido y rico en recursos retóricos.

Con estas bases, puede afirmarse que en *La dama boba* se establece una relación en positivo entre el amor y la formación intelectual femenina: no son elementos excluyentes, sino que pueden y deben caminar a la par. Ha de tenerse muy en cuenta, sin embargo, que el tipo de formación para las mujeres que se defiende en esta comedia es uno muy específico. Para empezar, cabe apuntar que, aunque los avances de Finea

son enormes –al comienzo de la obra, era analfabeta–, ella no dirige su interés hacia la lectura y la cultura como su hermana Nise, sino que destaca sobre todo en el arte del enredo y el fingimiento, tan frecuentemente asociado a las damas en las comedias áureas. Sin ir más lejos, la propia Finea llega a declarar: "Demás desto, las mujeres / naturaleza tenemos / tan pronta para fingir / o con amor o con miedo, / que, antes de nacer, fingimos" (vv. 2491-95).

En segundo lugar, y aún con mayor relevancia, surge la evidencia de que el ingenio de Finea le ha sido otorgado por mediación de un personaje masculino, Laurencio, y ella pondrá siempre toda su inteligencia al solo servicio del amor. Este es el modelo de mujer instruida que ensalza *La dama boba*, y no el de la bachillera Nise, tal y como se ha apuntado en el apartado II. Así, Laurencio constituye no solo el origen, sino también el único fin del despertar intelectual de la protagonista, y en ello se hace hincapié a lo largo de toda la comedia. Por ejemplo, cuando la criada Clara, asombrada por el creciente raciocinio de su señora, le dice que "parece que te transformas en otra", Finea responde: "En otro dirás" (vv. 1565-66). Tal y como insiste Holloway (1972: 247), este diálogo muestra a la protagonista "suggesting her development from reflecting Laurencio's pure love and indicating the end of her self-development which will terminate with her sacramental union with Laurencio".

En este mismo sentido, cuando Laurencio empieza a temer que la nueva Finea sea demasiado inteligente para sus propósitos, ella misma lo tranquiliza insistiendo en que todas sus capacidades provienen de él y están a su servicio (vv. 2467-75):

FINEA	Por hablarte, supe hablar, vencida de tus requiebros; por leer en tus papeles, libros difíciles leo; para responderte, escribo; no he tenido otro maestro que Amor; Amor me ha enseñado. Tú eres la ciencia que aprendo. ¿De qué te quejas de mí?
-------	---

Esta insistencia en la sumisión del ingenio de Finea a Laurencio se retomará en el apartado V. Por el momento, puede concluirse ya que, según la visión presentada en *La dama boba*, el amor y la educación femenina no están reñidos (todo lo contrario, de acuerdo con las teorías neoplatónicas), pero la segunda debe hallarse siempre al servicio del primero.

EL AMOR Y EL MATRIMONIO COMO OBSTÁCULOS A LA INSTRUCCIÓN FEMENINA

Es frecuente, por otro lado, que amor y matrimonio se presenten como obstáculos para la educación de las mujeres. En las comedias estudiadas, esta percepción puede hallarse tanto expresada por los propios personajes como, de manera implícita, en el desarrollo de la trama. La boda final viene indefectiblemente a restaurar el orden social que las mujeres cultas han amenazado, devolviéndolas al papel tradicional que les está reservado en la sociedad. Conscientes de que esto es lo que implica casarse, con frecuencia las damas sabias del teatro se convierten en manifestaciones de la "mujer esquivia". Así, al comienzo de *La doncella Teodor* la protagonista se muestra reacia a la idea del amor (vv. 345-48):

TEODOR	Yo arguyo, Fabio, a disgusto en estas cosas de amor.
FABIO	¿Por qué, divina Teodor?
TEODOR	Porque no es ciencia a mi gusto.

Poco después, habla de este modo con Felis, el galán de la comedia (vv. 395-98):

TEODOR	¿Cómo me hablas tan ciego?
FELIS	Porque no pensé que había más que un alma para ti.
TEODOR	Y aun de ésa no estoy segura.

Teodor afirma, por tanto, no tener todavía la certeza de corresponder a Felis; sobre estos versos, anota González-Barrera (2008: 213): "En un corral de comedias, las mujeres entenderían a la perfección el dilema de la doncella, pues el matrimonio significaba el fin de su formación académica". A pesar de ello, Teodor no llega a constituirse como dama esquivia: pronto renuncia a sus reservas y, en medio de una serie de peripecias de corte bizantino, emplea su inteligencia como arma para lograr la libertad y el matrimonio con Felis.

Por su parte, Rosarda no se resiste al amor en *El alcalde mayor*. Solo el aparente abandono de Dinardo la pone en la situación en la que decide perseguir una carrera universitaria y desempeñar un oficio. En cuanto su enamorado vuelve a aparecer ante ella, también Rosarda pone a funcionar todos sus recursos —en este caso, su poder como alcalde mayor de Toledo— con el objetivo de salvarlo y conseguir casarse con él, para reparar así su honor perdido. Su propósito es, por tanto, regresar a la posición convencional de una mujer honrada en la sociedad del Siglo de Oro. Con este objetivo en mente, Rosarda no titubea a la hora de revelar su identidad y renunciar al oficio que hasta ahora ha desempeñado con gran éxito; como señala McKendrick (1974: 232), "she reverts [...] to the conventional female role".

Quien sí responde al modelo de la mujer esquiva es la princesa Laura, que se enfrenta en *La vengadora de las mujeres* a un problema añadido: casarse no solo limitaría su libertad y sus deseos de instruirse, sino que también impondría restricciones a su actitud reivindicadora de los derechos de las mujeres. Muy beligerante para con los hombres al comienzo de la obra, Laura siente que el matrimonio sería incompatible con sus ideales. Por ello, se opone a los intentos de casarla de su hermano, y se resiste contra sus propios sentimientos al enamorarse de Lisardo (vv. 1439-68):

LAURA ¡Quién me dijera que yo,
aunque es ley de Dios, amara
a mi enemigo, y buscara
el veneno que me dio! [...]
¿Cómo podré defender
de las mujeres los nombres,
si de parte de los hombres
amor me quiere poner?
Diligencias puede hacer,
pero no me ha de rendir,
porque si un preso sufrir
puede un tormento y negar,
yo sabré amar y callar,
y, a más no poder, morir.

Los temores de la heroína no son infundados, pues su enamoramiento es utilizado como argumento que invalida sus ideas y reivindicaciones anteriores. Diana, una de las damas que asistían a sus lecciones, reflexiona (vv. 2291-2302):

DIANA Pero ¿quién ha de creer,
aunque amor su ser restaura,
viendo tal ejemplo en Laura,
cosas dichas por mujer? [...]
Ama desde hoy, mas sin pena,
pues ya quedan sus lecciones
cubiertas de mil borrones
y escritas en el arena.

A lo largo de la comedia, Laura renuncia a su desprecio por los hombres y a parte de la fuerza de sus ideas, pero sigue dispuesta siempre a luchar por los derechos de las mujeres: "que no es esto hacer ofensa / a la primera defensa / que dio mi imaginación. / Defenderlas es razón; / yo las quiero defender, / mas no dejar de querer / al hombre, que sin el hombre / aun no está seguro el nombre / de esto que llaman mujer" (vv. 2372-80). De hecho, aunque se ha rendido al amor, la princesa sigue rechazando el matrimonio casi hasta el último segundo: "¡Bien vengaré las mujeres / si me obligas a casar!" (vv. 2551-52). Hacia el final del tercer acto, revela que, disfrazada, ha participado en el torneo que tenía por premio su propia mano en matrimonio, derrotando a todos sus pretendientes. Sin embargo, su deseo de permanecer soltera no se acepta

como una opción válida: "Das un imposible caso, que es no casarte, señora, / y así merezco tu mano / por segundo lugar" (vv. 2602-05).²⁰ Solo cuando su amado Lisardo está a punto de enfrentarse en duelo a otro de los pretendientes, Laura se da por vencida, para evitar que se someta a riesgos adicionales (vv. 2669-92):

ARNALDO	[...] si Laura tiene amor al príncipe transilvano, no querrá verle en peligro antes que verle en sus brazos. Laura, ¿quiéresle?
LAURA	Sí quiero.
JULIO	¡Oh gracias al cielo santo que confiesas que hombre quieres! [...]
LAURA	Yo me he rendido, senado, y pues vivir no es posible sin hombres, yo ya me caso. No pierda <i>La vengadora</i> <i>de las mujeres</i> , pues tanto como aborrecerlos quise, tanto los estimo y amo.

De manera explícita, este matrimonio es presentado como una rendición por parte de Laura. Supone una derrota de las posturas que inicialmente defendía y, dada la realidad social de su tiempo, su sometimiento incuestionable a la autoridad masculina de un marido. Además, el enamoramiento viene a confirmar la idea de que su hostilidad inicial era antinatural, en consonancia con lo expresado por Lope en la dedicatoria de la obra "a la señora Fenisa Camila", a quien reprocha su desprecio por los hombres y advierte: "No intente por vanidad cosas que, no teniendo por fundamento la virtud, se oponen a la naturaleza" (pp. 421-22).²¹

Hay, con todo, dos maneras de interpretar el desenlace. Por un lado, puede entenderse que invalida por completo todas las reivindicaciones anteriormente expresadas por la protagonista, quien renunciaría por tanto al conjunto de sus ideales: el propósito de la comedia sería demostrar que Laura estaba equivocada. Esto concuerda con el análisis general propuesto por Matulka (1933: 40):

Whereas the problem of feminism is strongly posed in the *comedia*, and the questions of the subjection of woman to man, the double standard of morality, woman's right to learning and to hold office, are violently affirmed by the champion of women, –the solution is generally anti-feministic, and relegates women to their domestic duties, to "their place in the home", to their obligation of love, self-sacrifice and marriage. It postulates that they should be content with love,

²⁰ Como recuerda Ribas (2003: 79-80), en la sociedad áurea "el estado matrimonial es un estado considerado como natural para la mujer [...] El matrimonio forma parte del horizonte de expectativas de los espectadores de las comedias barrocas españolas".

²¹ Con esta destinataria, cuya verdadera identidad se desconoce, Lope parece mostrarse más severo que con el propio personaje de Laura. Además, la dedicatoria se hace eco de ideas misóginas contemporáneas como la consideración de la mujer como hombre imperfecto, también abordada en el cuerpo de la obra.

the home, law and order, and that they should not make themselves ridiculous by trying to rival men in learning or achievements.

Esta visión encaja también perfectamente con la advertencia de Díez Borque (1976: 111), quien afirma que en sus comedias Lope, "bajo una cierta apariencia de libertad, creando situaciones conflictivas, defiende siempre el estatismo del sistema admitido y sus concesiones individuales son meros recursos para crear nudos argumentales que se solucionarán siempre dentro de la ortodoxia".

Otra posible interpretación sostiene que en *La vengadora de las mujeres* se acusa a Laura de estar solo parcialmente equivocada. No se le reprocharía, por tanto, su defensa de las mujeres ni su denuncia de las injusticias vividas por estas, sino únicamente su rechazo a los hombres y al amor: como ya se ha insistido, este último es una fuerza todopoderosa en las comedias lopescas, de modo que cuestionarlo resulta inaceptable. En consecuencia, la principal moraleja de la comedia sería únicamente que "el odio entre los sexos, como todo lo que es contra la Naturaleza, está condenado al fracaso" (Oñate 1938: 156). En consonancia con tal conclusión, Dixon (2000: 67) sostiene que Laura "en esencia, pues, es admirable; pero habría tenido al comienzo un defecto capital: esa soberbia hostilidad al amor y al matrimonio que se resume en la voz esquivez, y que Lope considera siempre como contraria a la naturaleza humana".

Esta segunda interpretación es defendida con vehemencia por Mochón (2012: 160-61):

Sin embargo, aunque el dramaturgo tenga como propósito establecer, mediante el enderezamiento de la actitud de la heroína, que el lugar de la mujer en sociedad está junto al hombre, intenta que esa "normalización" se produzca, y esto es fundamental, sin que haya contradicción entre dicho lugar y el reconocimiento de sus capacidades [...] Y es precisamente el no enfrentamiento entre la defensa del sexo femenino y la del matrimonio un aspecto clave para entender el mensaje último de la obra. Por eso, las palabras de Arnaldo resonarán también en boca de otros personajes a lo largo de la comedia: "¿Qué te importa el ser casada./ Laura, para defender/ El honor de la mujer" (Acto I, esc.I). De ahí que, por más que el destino de la heroína sea la aceptación gradual del amor hasta su sometimiento voluntario al matrimonio, ella misma, tras reconocerse presa del amor [...] declare su propósito de seguir defendiendo a las mujeres.

Además, puede argumentarse que, si bien la derrota de la protagonista es indudable —y la dedicatoria de la obra parece invitarnos a hacer una interpretación más dura—, no se puede decir que Lope se ensañe contra Laura. Ella nunca pierde su dignidad: no solo sale vencedora del torneo, derrotando incluso al propio Lisardo, sino que cuando este último tiene que escribir un libro en alabanza de las mujeres, como segunda prueba para hacerse con la mano de Laura, presenta a la propia princesa como "libro vivo" (v. 2615), diciendo de ella que encarna "las virtudes y excelencias / y todo el valor cifrado / que hay en todas las mujeres" (vv. 2617-19). Por tanto, frente a los

hombres que la pretenden, Laura es la que verdaderamente se alza con la corona de las armas y las letras; la aptitud de las mujeres en ambos campos era, de hecho, "uno de los *topoi* más comunes en la literatura escrita en pro del sexo femenino" (Mochón 2012: 162). Además, no deja de tener valor el hecho de que el hombre finalmente aceptado por la protagonista logra acercarse a ella precisamente a través de la cultura, regalándole libros entre los que Laura selecciona solo los que no ofrezcan una representación negativa de la mujer.

En cualquier caso, como ya se ha adelantado, no hay duda de que el desenlace de *El alcalde mayor*, *La doncella Teodor* y *La vengadora de las mujeres* –y también el de *La dama boba*, si atendemos al caso de Nise– supone que las heroínas cultas, que han cuestionado el orden social al divergir de la norma femenina vigente, regresen al camino convencional al casarse y someterse a un marido. Sin embargo, esta resolución, más o menos obligada, no tiene por qué invalidar lo que antes ha presentado la acción dramática. Si en escena se han mostrado modelos disidentes de mujer, aunque solo fuese en el ámbito de la cultura, o se han planteado reivindicaciones subversivas como las pronunciadas por Laura, tales actitudes no desaparecen porque el desenlace de las comedias devuelva a sus heroínas a un papel tradicional.²² Así pues, incluso aunque Lope considerase que Laura estaba equivocada en todas sus reivindicaciones –algo, como se ha visto, cuestionable: ella solo llega a retractarse de su odio por los hombres–, el hecho de que estas ideas se viesan expresadas y discutidas en escena no es irrelevante. El público las ha escuchado y, al menos en cierta medida, ha reflexionado sobre ellas en un sentido u otro.

En esta línea, resultan también interesantes las palabras de Sánchez-Crespo (1996: 153-55):

Lope, aunque concede a Laura una serie de libertades en la trama de la comedia, no puede llegar a un desenlace que suponga una ruptura con lo tradicional [...] da gusto a su público con ese final tradicional en el que la protagonista se casa y olvida sus reivindicaciones feministas [...] Lo que Lope parece plantear a través de este personaje es que los estudios y el matrimonio no pueden ser compatibles [...] Pero, por otro lado, a pesar de este desenlace tradicional, el personaje de Laura plantea una toma de conciencia de los derechos de la mujer. Hay una serie de matices y de rasgos que lo hacen, ciertamente, original [...] en Laura se aúna tradición y modernidad. Tradición, porque la valoración de la mujer en esta obra se queda en un plano teórico, y modernidad, porque a través de ella, se plantean algunas cuestiones importantes como la formación de la mujer, su independencia, su capacidad intelectual y las ventajas e inconvenientes del matrimonio.

²² En particular, respecto al caso de Rosarda en *El alcalde mayor*, conviene recordar las palabras de Yarbro-Bejarano (1994: 257) sobre las mujeres vestidas de hombre en las comedias de Lope: "Although gender propriety is re-imposed and woman's «nature» reaffirmed through narrative closure, it is only after a long intermediate period of great flux in gender identity, offering a spectrum of positions for male and female spectators alike".

Globalmente, debe concluirse que el amor y la instrucción femenina en las comedias estudiadas mantienen una relación compleja, pero omnipresente. En el plano teórico, reflejado sobre todo en *La dama boba*, se considera que el amor funciona –según la doctrina neoplatónica– como un estímulo para la adquisición de conocimientos, y que aquellos dotados de entendimiento son quienes mejor pueden amar. No obstante, no deja de tenerse presente que el matrimonio supone para una heroína culta dejar de dedicarse a su instrucción y entregarse en su lugar al papel de esposa. Algunas de estas heroínas, como Teodor o Rosarda, aceptan con poca o ninguna tribulación dicho destino; para otras, como Laura, es fuente de un intenso conflicto, que favorece reflexiones verdaderamente subversivas. En última instancia, no obstante, en la relación entre amor y educación siempre será el primero el que tenga la mano ganadora. Es aceptable, incluso positivo, que la mujer estudie y tenga conocimientos, pero solo siempre y cuando esto no le impida cumplir con el papel convencional reservado a toda heroína en las comedias, y a toda mujer (salvo, claro está, las que optaban por el convento) en la sociedad áurea: enamorarse y contraer matrimonio.

V. EL CONOCIMIENTO COMO FUENTE DE PODER

En las comedias del corpus, existe una clara conciencia del conocimiento como fuente de poder, teniendo en cuenta su funcionamiento histórico como instrumento de resistencia ante las presiones ejercidas por la sociedad. Mediante su inteligencia, las heroínas cultas ganan agencia como personajes y logran salir de las situaciones más difíciles. Algunas de ellas, como la protagonista de *La doncella Teodor*, se dan cuenta plenamente –incluso de manera exagerada– de las posibilidades que les abre su instrucción (vv. 1303-08):

MANZOR	¿Dónde Felis la llevaba cuando fue presa?
PADILLA	A decirte la verdad, a ver el mundo, porque ella con sus latines piensa llegar a ser reina.

En consecuencia, estas mujeres pasan a ser percibidas como un elemento de desafío ante las estructuras de poder establecidas; este desafío se cierne particularmente sobre la institución del matrimonio. Ya se ha visto cómo Laura, en *La vengadora de las mujeres*, rechaza casarse y someterse a unas normas sociales que considera opresivas. Nos centraremos ahora en el significativo recelo de diferentes personajes ante la figura de la esposa culta, en la que ven una potencial amenaza a la autoridad masculina en el seno familiar. En último lugar, se añadirá cómo, en *El alcalde mayor*, Rosarda logra acceder a un puesto de poder reservado en exclusiva a los hombres, lo que le permite ejercer autoridad sobre las principales figuras masculinas de su entorno.

LA MUJER CULTA, ESPOSA INSUMISA

Una constante a lo largo de las comedias lopescas estudiadas es la preocupación masculina por cómo se adaptará la heroína culta al papel de esposa: se teme ante todo que se niegue a someterse a la autoridad de su marido. Esta cuestión es abordada de manera muy significativa en *La doncella Teodor*. Felis, enamorado de Teodor, discute con su primo Leonelo, quien le desaconseja enérgicamente casarse con ella (vv. 161-206):

LEONELO	¿Es posible que hombre cuerdo en querer bien haya dado una tan sabia mujer?
FELIS	¿Pues es delito?
LEONELO	Mirando que el ingenio y la doctrina deben estimarse en tanto, justo es amar quien le tiene,

pero entre doctos y sabios.
Mas que para casamiento,
cosa que dura los años
que un hombre tiene de vida,
tengáis vos por acertado
llevar a casa mujer
que con ingenio tan alto
os desprecie y tenga en poco,
y quiera tener el mando
que Dios ha puesto en el hombre,
sin otras cosas que callo
¿no es desatino y locura?
¿Desatino?

FELIS
LEONELO

Y muy pesado.
La mujer propia ha de ser
de ingenio humilde y mediano,
no arrogante ni discreta,
que es insufrible trabajo;
porque con ingenio humilde
sujétase al hombre cuanto
es justo que le obedezca
y en cualquier dudoso caso
veréis que sólo responde:
"Mi marido lo ha mandado;
esto dijo mi marido".
Y aunque la hiciesen pedazos
no la sacarán de aquí;
mas, si pica en lo delgado,
cuanto dijere el marido
se ha de hacer por lo contrario.
Si la mujer ha de ser
para tratar el regalo
del hombre, basta que sepa
su lenguaje castellano.
Griega y latina, ¿a qué efeto?
Si a sufrirla no acertamos
sabiendo sola una lengua,
que es la propia, ¿no está claro
que sabiendo cinco o seis
no podrá sufrirla un mármol?

Seguidamente, Leonelo expone su ideal de esposa (vv. 219-28):

LEONELO En la calle señora,
devota en el templo santo,
dama en el estrado honesta,
cabra ligera en el campo,
cuidadosa en su familia,
animosa en los trabajos,
regocijada en la mesa,
muda en enojos y agravios,
fregona en casa, en la cama...
harto os he dicho, miraldo.

Así pues, este personaje da voz a la postura más misógina y tradicional (y por otra parte, la mayoritaria hasta épocas recientes), defendiendo un modelo de mujer sumisa, que se limite a las tareas del hogar y que, "muda en enojos y agravios", jamás desafíe a su marido. Su función primordial ha de ser complacer al hombre, para lo cual

"basta que sepa su lenguaje castellano". Según esta perspectiva, la erudición en una mujer casada resulta no solo innecesaria, sino incluso un estorbo: para poder cumplir con este patrón de comportamiento, es preferible que su inteligencia y su conocimiento sean limitados, pues se cree que, en el momento en el que una dama sea más sabia que su esposo, lo despreciará y se negará a obedecerle. Por ello, el ingenio se admira "entre doctos y sabios", pero se considera un defecto en la propia esposa.

Felis, sin embargo, representa la postura opuesta. No solo se siente atraído por la inteligencia de Teodor, sino que responde indignado a Leonelo, recordándole que las mujeres no son objetos "de barro", sino seres humanos (vv. 229-35):

FELIS Harto por mi vida, primo,
 pues que me dejáis tan harto.
 Vos habéis hecho mujer
 como si fuera de barro,
 habiéndola hecho Dios,
 artífice soberano,
 de las costillas del hombre.²³

El conjunto de este pasaje ha suscitado interpretaciones diversas. Para McKendrick (1974: 223), la opinión de Leonelo refleja la del propio Lope de Vega:

The warning about educated wives rings with the authentic voice of Lope in serious mood [...] In response to Leonelo's attack, Félix does not praise or even defend Teodor's scholarly bent. He confines himself to a reminder that woman was after all made, not out of mud, but out of man's rib, and he relies on the traditionally desirable in Teodor, her beauty, to reconcile his cousin to the match.

Por el contrario, González-Barrera (2008: 198, nota al verso 181) sostiene que el discurso de Leonelo es contrario a la postura de Lope, y se incluye debido a que "para la construcción dramática, el poeta necesita un contrapunto a la actitud de don Felis que, vista desde los parámetros de su tiempo, no dejaba de ser rara, extraña y controvertida". En la misma línea, Dixon (2000: 69) señala que las ideas de Leonelo, además de ser rechazadas por Felis, "quedan desmentidas por la acción".

En mi opinión, el conjunto de la comedia da la razón a Felis, al probar que su decisión de casarse con la sabia Teodor ha sido acertada. Sin embargo, en ningún momento se afirma que los temores de Leonelo fuesen infundados, ni mucho menos se cuestiona la idea de la sumisión de la mujer a su marido: al contrario, se percibe un

²³ Mochón (2012: 112) considera que estas palabras de Felis suponen una inversión de los argumentos misóginos, en la línea de distintos textos anteriores o contemporáneos escritos en defensa de las mujeres; por ejemplo, "en *Le livre de la cité des dames*, el más radical y subversivo de Cristina de Pisa, ésta, al igual que Lope, se refiere a la costilla pero no como argumento misógino, sino para establecer la igualdad entre los dos sexos. Cuando Cristina, sintiéndose desesperada en su soledad, recibe la visita de tres damas –Razón, Rectitud y Justicia– éstas le dicen que Dios [...] formó a Eva de la costilla de Adán y ella, por tanto, debe permanecer a su lado como su compañera y nunca a sus pies como esclava".

esfuerzo por demostrar que Teodor, a pesar de su erudición, está dispuesta a asumir el papel de esposa obediente. En este sentido, debe recordarse la defensa del modelo femenino tradicional puesta en boca de la protagonista, y ya mencionada en el apartado II: la mujer debe ser, entre otras cosas, "muy humilde" (v. 3121) y "callada, mansa, quieta" (v. 3123). Lo cierto es que ninguna de estas características parecen definir a la Teodor que vemos en escena, que se muestra más bien orgullosa y combativa, pero se trata de los rasgos que ella misma reconoce como valores a imitar. Su aceptación de un papel subordinado en el matrimonio vuelve a subrayarse cuando, al preguntarle los sabios de Persia "¿Cuál es el más triste siervo?", ella contesta: "El que lo es de su mujer" (vv. 3267-68). Esta insistencia parece confirmar que las objeciones de Leonelo se perciben como un peligro real, de ahí el esfuerzo por aclarar que no es el caso concreto de la protagonista. Esto encaja con la reflexión de McKendrick (1974: 224):

Intelligence is acceptable, perhaps even desirable, as long as it is not assertive and as long as it does not give a woman wrong ideas about her role in life. Since Teodor's reading and her scholarly bent have not deflected her woman's impulses from their natural course, she has earned the tolerance, even the admiration, of her creator. The potential danger she and her kind represent for the married state, however, is clearly in Lope's mind.

Por otro lado, cuando el rey de Orán pretende obligar a Teodor a casarse con su hermano, ella se finge tonta para que este ya no la desee como esposa: "sorda y necia se ha fingido / con tales gestos y voces / que no hay hermosura en ella / que no deshaga y desdore" (vv. 1170-73). Sin embargo, lo que preocupa al monarca no es tanto que la joven tenga algún problema cognitivo como que pueda transmitírselo a su descendencia: "Lo sordo poco importara, / mas si es loca ¿no ha de ser / el fruto que ha de nacer / loco?" (vv. 1352-55). En su postura predomina, por tanto, la reducción de la mujer a la función reproductora.

La cuestión de la idoneidad o no –siempre desde la perspectiva masculina– de casarse con una mujer instruida se aborda también en *La dama boba*, donde constituye uno de los principales motores de la trama. Desde el comienzo de la comedia, Liseo desea una esposa inteligente y no una ignorante. En el primer acto, esto lo lleva a rechazar a Finea por su hermana con mucha menor dote, Nise (vv. 181-84):

LISEO	Que me ha de matar, sospecho, si es necia y propia mujer. [...] También advierte que, siendo tan entendida Nise, me dará la vida, si ella me diere la muerte.
-------	--

Como en el caso del rey de Orán en *La doncella Teodor*, parte de la postura de Liseo viene dada por el temor a que Finea pueda transmitir su estupidez a sus futuros hijos: "Demás que aquesta mujer, / si bien es hermosa y moza, / ¿qué puede parir de mí / sino tigres, leones y onzas?" (*La dama boba*, vv. 1013-16). Aunque en este caso se trata más bien de una preocupación secundaria, que Liseo no vuelve a mencionar, está claro que se considera uno de los factores clave en el debate sobre la capacidad intelectual de la mujer casada.

El súbito despertar de la inteligencia de Finea da lugar a toda una serie de vacilaciones, pues ahora sí resulta atractiva a ojos de Liseo (vv. 2399-2404):

LAURENCIO	Como la ha visto Liseo tan discreta, la afición ha puesto en la discreción.
PEDRO	Y en el oro, algún deseo. Cansole la bobería; la discreción le animó.

Ante esto Finea, que desea casarse con Laurencio y no con Liseo, decide volver a fingirse ignorante. La reacción de este último no se hace esperar: "Vuélvome a Nise. / Más quiero el entendimiento / que toda la voluntad" (vv. 2597-99). Por más que Otavio insiste en ofrecerle a Finea, Liseo mantiene la que en realidad ha sido su postura desde el principio: "Mi temor se resuelve / de no se casar a bobas" (vv. 2926-27).

La actitud de Liseo contrasta claramente con la de las otras dos principales figuras masculinas de la obra: Otavio, el padre; y Laurencio, el segundo pretendiente. Otavio expresa en múltiples ocasiones la frustración e inquietud que le producen los intereses intelectuales de Nise, así como su convicción de la inutilidad de la instrucción en una mujer casada (vv. 224-39):

OTAVIO	Está la discreción de una casada en amar y servir a su marido; en vivir recogida y recatada, honesta en el hablar y en el vestido; en ser de la familia respetada, en retirar la vista y el oído, en enseñar los hijos, cuidadosa; preciada más de limpia que de hermosa. ¿Para qué quiero yo que, bachillera, la que es propia mujer concetos diga? Esto de Nise por casar me altera; lo más, como los menos, me fatiga. Resuélvome en dos cosas que quisiera, pues la virtud es bien que el medio siga: que Finea supiera más que sabe, y Nise menos.
--------	--

Una vez más, lo que se busca en una mujer es la obediencia ("amar y servir a su marido") y la virtud, y un entendimiento mediano se prefiere claramente a cualquier tipo de aspiraciones intelectuales consideradas excesivas. Egido (1978: 367) considera que el desenlace de *La dama boba* "viene a dar totalmente la razón al padre". En cambio, González (1995: 56-57) opina que "el propio desarrollo de la comedia nos mostrará que Lope no está de acuerdo con esto, sino más bien todo lo contrario"; sobre la decisión de Laurencio de casarse con Finea en lugar de con Nise, sostiene:

Lope vuelve a atacar a los hombres que buscan una mujer con dinero, prefiriendo esto a otras virtudes como la inteligencia, y hace decir a Laurencio: "Nise, con un divino entendimiento, / os enriquece de un amor dichoso; / mas sois de sueño pobre, y es forzoso / que en la necesidad falte el contento" (v. 639)".

En todo caso, lo cierto es que Laurencio no duda en abandonar a Nise –con quien inicialmente mantenía una relación amorosa– en favor de la boba Finea y su generosa dote. Si Otavio al menos deseaba "que Finea supiera más que sabe" (v. 238), Laurencio no parece dar valor alguno a la inteligencia de su futura esposa. Su proceder es, por tanto, opuesto al de Liseo, aunque conviene tener presente que este último cuenta con una posición económica mucho más desahogada.

Así pues, lo que busca Laurencio en Finea es su dinero, y su visión de ella está absolutamente marcada por la cosificación (vv. 1623-39):

LISEO	Nise es discreta, yo no quiero el oro; hacienda tengo, su belleza adoro.
LAURENCIO	Hacéis muy bien, que yo, que soy tan pobre, el oro solicito que me sobre; que aunque de entendimiento lo es Finea, yo quiero que en mi casa alhaja sea. ¿No están las escrituras de una renta en un cajón de un escritorio, y rinden aquello que se come todo el año? ¿No está una casa principal tan firme, como de piedra, al fin, yeso y ladrillo, y renta mil ducados a su dueño? Pues yo haré cuenta que es Finea una casa, una escritura, un censo y una viña, y serame una renta con basquiña; demás que, si me quiere a mí, me basta; que no hay mayor ingenio que ser casta.

Nise advierte la actitud de Laurencio y su motivación, y se lo reprocha de manera muy significativa (vv. 1249-60):

NISE	Tú eres pobre, tú, discreto; ella rica y ignorante; buscaste lo que no tienes, y lo que tienes dejaste. Discreción tienes, y en mí la que celebrabas antes dejas con mucha razón;
------	---

que dos ingenios iguales
no conocen superior;
y por dicha imaginaste
que quisiera yo el imperio
que a los hombres debe darse.

De este modo, vuelve a traerse a primer plano el temor del hombre a que su esposa, empoderada por el conocimiento, no le sea obediente. Una vez más, la premisa básica, que en ningún momento llega a discutirse, es que en el matrimonio el marido debe tener autoridad sobre la mujer. El problema, enunciado por Nise de manera diáfana, es la natural reticencia de cualquier persona a admitir como superior a alguien que está a su mismo nivel intelectual.²⁴

Todas estas cuestiones cristalizan en el discurso pronunciado por Laurencio cuando se arriesga a perder a Finea y su dote debido a la transformación de la joven. Laurencio lamenta con desesperación que ella no haya permanecido ignorante (vv. 2427-61):

LAURENCIO ¡Ay, Finea! A Dios pluguiera
que nunca tu entendimiento
llegara, como ha llegado,
a la mudanza que veo.
Necio, me tuvo seguro;
y sospechoso, discreto;
porque yo no te quería
para pedirte consejo.
¿Qué libro esperaba yo
de tus manos? ¿En qué pleito
habías jamás de hacerme
información en derecho?
Inocente te quería,
porque una mujer cordero
es tusón de su marido,
que puede traerla al pecho.
Todas sabéis lo que basta
para casada, a lo menos;
no hay mujer necia en el mundo,
porque el no hablar no es defeto.
Hable la dama en la reja,
escriba, diga concetos
en el coche, en el estrado,
de amor, de engaños, de celos;
pero la casada sepa
de su familia el gobierno;
porque el más discreto hablar
no es sancto como el silencio.
Mira el daño que me vino
de transformarse tu ingenio [...]
¡Nunca, plega a Dios, hablaras!

²⁴ Este reconocimiento explícito de la capacidad intelectual del hombre y la mujer como "dos ingenios iguales" (v. 1256) resulta de gran importancia.

En todo momento, Laurencio se centra en la inconveniencia que supone, desde la perspectiva masculina, la inteligencia de la mujer. No piensa en la satisfacción o la utilidad que la propia Finea pueda extraer de sus nuevos conocimientos, sino únicamente en el hecho de que para él no revisten interés alguno, porque "yo no te quería para pedirte consejo".²⁵ Como Nise anteriormente, advierte la amenaza que supone una mujer culta para la autoridad de su esposo, "porque una mujer cordero / es tusón de su marido, / que puede traerla al pecho".²⁶ Resulta también de gran interés la oposición establecida entre las doncellas durante el proceso de seducción y las mujeres casadas: el ingenio se aprecia en "la dama en la reja", pero se vuelve superfluo e incómodo en una esposa.

El pasaje se caracteriza, además, por una enérgica defensa del silencio como virtud en la mujer casada. Tal y como afirma Ferrer (1995: 91), "la recurrencia a la virtud del silencio en la mujer es, con mayor o menor insistencia y pequeños matices, constante en los tratados educativo-morales dirigidos al público femenino". Nogués (2007) indica que se trataba de una postura muy extendida, que se apoyaba en autoridades tanto bíblicas²⁷ como modernas: Vives, Luján, Fray Luis de León... Por ejemplo, este último se expresa del siguiente modo en *La perfecta casada*:

El mejor consejo que les podemos dar a las tales es rogarles que callen y que ya que son poco sabias se esfuercen a ser mucho calladas [...] Mas como quiera que sea, es justo que se precien de callar todas, así aquéllas a quien les conviene encubrir su poco saber como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben, porque en todas es no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco [...] Porque así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que, encerradas, guardasen la casa, así las obliga a que cerrasen la boca.²⁸

Como ya se ha anticipado en el apartado IV, Finea se defiende de las acusaciones de Laurencio señalando que no solo es él, con su amor, quien le ha enseñado cuanto sabe, sino que únicamente a él y a su servicio se dirige su inteligencia. Laurencio le pide un remedio para su situación actual, y es entonces cuando Finea opta

²⁵ Esta es una idea recurrente en la literatura burlesca. Por ejemplo, en el *Buscón* de Quevedo se lee: "Fuimos a los estanques, vímoslo todo y, en el discurso, conocí que la mi desposada corría peligro en tiempo de Herodes, por inocente. No sabía, pero como yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro, procúrolas de buenas partes para el arte de las ofensas; que, cuando sea boba, hartó sabe si me sabe bien"; cito por la edición de Cabo (1993: 193).

²⁶ En su edición de *La dama boba*, Marín (1976: 158) explica así estos versos: "Alusión al emblema de la Orden del Toisón de Oro (un cordero colgado de un collar), encareciendo la mansedumbre de la mujer como la virtud más valiosa para el marido".

²⁷ Sirvan de muestra las palabras de San Pablo en *1 Timoteo* 2, 11-12: "La mujer aprenda en silencio, con plena sumisión. No consiento que la mujer enseñe ni domine al marido, sino que se mantenga en silencio"; o en *1 Corintios* 14, 34-35: "las mujeres cállense en las asambleas, porque no les toca a ellas hablar, sino vivir sujetas, como dice la Ley. Si quieren aprender algo, que en casa pregunten a sus maridos, porque no es decoroso para la mujer hablar en la iglesia".

²⁸ Es cita indirecta procedente de Vigil (1986: 20).

por el ardid de fingirse de nuevo ignorante, a fin de alejar a Liseo. De este modo, es ella quien posee la capacidad de hallar una solución. Sin embargo, este poder lo pone al servicio de su enamorado y, ante las exigencias de este, vuelve a su antigua apariencia de estupidez, por más que lo lamente tristemente: "siento en extremo / volverme a boba, aun fingida" (vv. 2616-17). De este modo, Finea cumple con la premisa básica de obediencia al futuro marido, independientemente de las capacidades intelectuales de cada uno. Como ocurría en *La doncella Teodor*, a la mujer le está permitido ser inteligente, e incluso serlo más que su esposo, pero siempre y cuando no desafíe su autoridad.

EL CASO DE *EL ALCALDE MAYOR*: ROSARDA COMO JUEZ

El conocimiento como fuente de poder para la mujer está presente también, por otra vía, en *El alcalde mayor*. Como se sabe, tras ganar para don Juan de Salazar un difícil pleito, Rosarda/Aurelio recibe de él el cargo de alcalde mayor en su Toledo natal. Ejerciendo como tal, llega a regir los destinos de su padre, su hermano y el que considera su marido; esto es, todas las figuras masculinas a las que podría corresponder tener tutela sobre ella. En este hecho se insiste en varias ocasiones, enfatizando así lo extraordinario de la situación: "Yo soy juez de mi esposo, / Dinardo es el delincuente" (vv. 2181-82); "¿Qué espero ya, pues que vienen / mi propio padre y hermano / presos ante mí?" (vv. 2416-18). Semejante situación es posible solo en torno al tópico del disfraz varonil; en palabras de Yarbrow-Bejarano (1994: 102):

By cross-dressing, woman participates in the signs of the higher-valued gender [...] Cross-dressing frees her from the restrictions, enclosure, sexual vulnerability, and passivity that define the feminine position. It empowers her to move freely in the public sphere and to act effectively to influence people or their decisions.

La posición de poder que ha adquirido la protagonista se hace particularmente evidente cuando Dinardo es llevado preso ante ella por primera vez. Rosarda sabe que tiene la suerte del joven totalmente en sus manos, y no se resiste a aprovecharse de la situación (vv. 1943-53):

ROSARDA	[...] ¿Más quién le puede librar como yo? ¿Pues qué me altera? Fuera de esto, en la prisión cada día le veré, que puesto que ingrato fue, por él mis desdichas son. Y al cabo de tantos años se renueva en mi memoria aquella sabrosa historia de mi amor y sus engaños. Quiérole mostrar rigor.)
---------	---

DINARDO ¡Asid aquel hombre luego!
 ROSARDA Suplícoos, señor...
 No hay ruego
 con quien no merece amor.

Este instinto vengativo inicial lleva a Rosarda a adoptar una actitud amenazante, si bien es consciente en su fuero interno de que, enamorada de Dinardo, no le hará daño (vv. 2001-04):

ROSARDA ¿Que este es Dinardo? ¡Llevalde!
 (mas, ¿de qué sirve el furor,
 que el ser yo Alcalde Mayor
 es tener el padre alcalde?)²⁹

Convertida así en juez de su propio caso —una de las principales acusaciones contra Dinardo es haber raptado e incluso asesinado a Rosarda—, la heroína se ve envuelta en un complejo enredo. Para evitar que su amado se case con Laurencia, Rosarda/Aurelio acaba ofreciéndole a la joven su propia mano en matrimonio, rompiendo así su compromiso con Teodora, la hermana de don Juan. Ante la reacción furiosa de este último, Rosarda responde con orgullo (vv. 2556-62):

ROSARDA ¿Hallástesme en la calle, por ventura,
 que me puedes tratar de esa manera?
 ¿Yo no te di el hacienda con que vives,
 allanándote un pleito en cuatro meses
 que no fuera entendido en muchos años?
 Si me pusiste aquí, yo lo merezco,
 y si no, te doy puesto...

La discusión acaba llevando a la dimisión de su cargo de la protagonista, pero estos versos evidencian su conciencia de que han sido sus propias capacidades, y no la mera generosidad de don Juan, las que la han convertido en alcalde mayor.³⁰ De hecho, incluso cuando ya no posee poder oficial alguno, ella mantiene el dominio de la situación y llega a ordenar los matrimonios de los demás personajes, prometiendo a cambio revelar el paradero de Rosarda (vv. 2757-90):

JUAN [...] Señores,
 ¿cuánto va que su agudeza
 me levanta alguna cosa? [...]
 ¿Cuánto va que aquí nos prueba

²⁹ Tal y como anota López Martínez (2014: 124), esta expresión remite al refrán "*Tener el padre alcalde, o Quien tiene el padre alcalde, seguro va a juicio*", que se decía sobre quien tenía asegurada protección o impunidad; aquí, además, con un juego literal sobre la protagonista de la obra". No deja de ser significativo que el papel protector asociado al padre de familia en el refrán lo desempeñe, en este caso, la propia heroína.

³⁰ López Martínez (2014: 15) señala que en *El alcalde mayor* "el gradual ascenso social de la dama será desarrollado por única vez sobre la base de méritos académicos y profesionales, y no por motivos más ambiguos como alguna habilidad concreta (en el caso concreto de *La hermosura aborrecida*, el oficio de cirujano) o simplemente una notable presencia y simpatía personales de la dama, como será común en el corpus de obras derivado de la novela de Boccaccio".

ROSARDA con argumentos que es viva
 la que ha siete años que es tierra?
 Cásense luego Mauricio
 y Laurencia, aunque no sea
 mas de por ver el milagro
 y que la verdad se entienda;
 y Marcelino a Teodora
 ser su marido prometa,
 que yo diré dónde está [...]
 ¿Quedan casados?
 TODOS Sí quedan.
 ROSARDA Pues yo soy Rosarda.

Una vez revelada su identidad, Rosarda acepta las disculpas de Dinardo y lo recibe como esposo; independientemente de su deseo inicial de hacerlo sufrir por haberla abandonado, aquel había sido el objetivo de la protagonista desde su reencuentro. La comedia termina sin ofrecer más detalles, aunque, como se ha señalado en el apartado IV, es de esperar que el matrimonio y el abandono del disfraz varonil supongan la reversión de la heroína al papel de esposa tradicional: todas sus transgresiones han tenido lugar asociadas al traje de hombre y el tópico del "mundo al revés". Sin embargo, su inteligencia ha permitido a Rosarda hacerse dueña de su destino, juzgando su propio caso y asegurándose de que Dinardo cumple la palabra de matrimonio dada siete años atrás.

En su conjunto, el análisis efectuado permite concluir que la idea del conocimiento como vehículo de empoderamiento para las mujeres no solo está presente, sino que ocupa un lugar central en las comedias estudiadas. *La doncella Teodor* y *La dama boba* coinciden en abordar la percepción de la inteligencia femenina como una amenaza para el respeto y la obediencia debidos al futuro marido. *El alcalde mayor* sitúa a la protagonista en una inusual situación de poder, a la que no podría haber accedido sin el disfraz varonil, pero tampoco sin una capacidad intelectual notable. Finalmente, aunque no se ha repetido en este apartado, resulta evidente que, en *La vengadora de las mujeres*, Laura entiende la instrucción como herramienta para conquistar el poder y la palabra, y luchar así por el reconocimiento de los derechos de las mujeres. Ella es la única, sin embargo, que adopta una postura genuinamente rebelde, y se verá finalmente derrotada. En los demás casos, Lope de Vega se esfuerza por dejar patente que sus heroínas cultas –en especial, Teodor y Finea– aceptan el papel sumiso que la sociedad les exige.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, hemos visto cómo Lope de Vega lleva a escena diferentes representaciones de la mujer culta, mostrando un notorio interés por la educación femenina y la controversia que esta genera. Los argumentos empleados por los dos bandos de la "Querelle des Femmes" se expresan a través de las voces de distintos personajes, con lo que se invita al público –incluidas las clases populares– a reflexionar y participar de este debate.

En las cuatro comedias estudiadas, la postura predominante parece ser favorable a la instrucción femenina: particularmente, en *La doncella Teodor* y *El alcalde mayor* abunda la exaltación de la capacidad intelectual de las protagonistas. En *La vengadora de las mujeres*, Laura es merecedora de admiración por su cultura, pero también de crítica por su rechazo a los hombres y al amor, postura que se considera absurda y antinatural. Finalmente, en *La dama boba* Nise parece representar la figura de la "bachillera", esto es, la mujer que exhibe sus conocimientos meramente superficiales y se arriesga a caer en el ridículo. Paralelamente, su hermana Finea sirve en un primer momento para criticar la ignorancia en las mujeres, y se convierte después –gracias al poder educativo del amor– en lo que parece ser el ideal femenino de Lope: una joven inteligente y culta, pero también sumisa y dedicada al amor.

No hay duda de que esta sumisión es uno de los requisitos que Lope de Vega, como hombre de su tiempo, exige a sus heroínas. De manera infalible, en las cuatro obras las protagonistas terminan enamorándose y reconociendo la autoridad de un marido. Además, personajes como Teodor o Finea hacen especial hincapié en su aceptación del papel obediente que la sociedad les impone. Sin embargo, el que Lope se vea forzado a insistir en esto se debe, precisamente, a que sus heroínas desafían constantemente las estructuras sociales y de poder en el desarrollo de la trama. En *La doncella Teodor* y *La vengadora de las mujeres*, las protagonistas reivindican el acceso de las mujeres a la educación superior y rechazan la idea, muy extendida en su tiempo, de la inferioridad innata del intelecto femenino. Laura llega incluso a pronunciar un vehemente discurso denunciando la versión parcial de la Historia escrita por los hombres, así como la opresión sufrida por las mujeres en la sociedad; y, aunque su animadversión hacia el sexo masculino y el matrimonio es condenada por excesiva, lo cierto es que el resto de su argumentación nunca resulta desmentida de manera explícita. En *El alcalde mayor*, Rosarda lleva algunas de estas reivindicaciones a la práctica y

obtiene un título universitario; luego, accede por su propio mérito a un puesto jurídico que le confiere poder sobre los hombres de su familia. Aunque se enmarca en el "mundo al revés" generado por el tópico del disfraz varonil, no hay duda de que esta historia implica un cuestionamiento de la supuesta limitación intelectual de la mujer. Por último, es evidente que, en la mayoría de estas comedias, las heroínas superan en ingenio y conocimientos a sus enamorados. Por todo ello, su inteligencia es, con frecuencia, percibida como una amenaza: particularmente, en *La doncella Teodor* y *La dama boba* se aborda el temor de los hombres a que su esposa, empoderada por el conocimiento, desafíe su autoridad. Lope presenta este recelo como una preocupación legítima, pero parece situarse del lado de los que abogan por las mujeres cultas, confiando en que estas sepan adaptarse a las exigencias del matrimonio. De este modo, se defiende la capacidad intelectual femenina, pero no se aceptan las consecuencias que dicha capacidad traería consigo de ser verdaderamente asumida: las mujeres pueden igualar o superar a sus maridos en inteligencia, pero siempre deberán someterse a ellos.

En suma, sería poco coherente esperar de Lope de Vega una postura moderna con respecto a la instrucción de la mujer: como es lógico, se mueve dentro de los parámetros ideológicos de su tiempo. En última instancia, la prioridad de sus heroínas es el amor, fuerza incontestable, y en virtud de tal preferencia todas terminan por volverse al papel de subordinación que les corresponde, de acuerdo con la sociedad áurea y con el propio autor dramático. Sin embargo, este hecho no debería hacernos cerrar los ojos ante el reconocimiento de la inteligencia femenina que se evidencia en las cuatro comedias estudiadas. Lope de Vega no desafía las estructuras sociales misóginas de su época, pero sí muestra una y otra vez su admiración por las mujeres instruidas, afirma su capacidad intelectual al mismo nivel que la del hombre, y plantea en escena reivindicaciones y comportamientos auténticamente transgresores. En un autor de tanto éxito, y tratándose de un género tan popular como la comedia, esta actitud resulta de un valor innegable.

BIBLIOGRAFÍA

- Autoridades* = Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* [en línea], Madrid, 1726-1739 [última consulta: 20 de junio de 2017]. Disponible en: <http://web.frl.es/DA.html>
- AZCÁRATE, Patricio de (ed.): Platón, *Fedro o de la belleza*, en *Obras completas de Platón*, Madrid, Medina y Navarro, 1871, t. 2, 255-349.
- BARANDA LETURIO, Nieves, *Cortejo a lo prohibido: Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Mayo de Oro, 1988.
- CACHO, María Teresa, "Los moldes de Pygmalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro)", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coord. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos, 1993, vol. II, 177-214.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- DIXON, Victor, "Lope de Vega y la educación de la mujer", en *"Otro Lope no ha de haber". Atti del convegno internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio 1999*, ed. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2000, vol. II, 63- 74.
- DI PASTENA, Enrico (ed.): Lope de Vega, *La vengadora de las mujeres*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, vol. I, 391-534.
- EGIDO, Aurora, "La universidad de amor y *La dama boba*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 54 (1978), 351-371.
- EGIDO, Aurora, "Vives y Lope. La dama boba aprende a leer", *Philologica (Homenaje al profesor Ricardo Senabre)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, 193-207.
- FERRER VALLS, Teresa, "La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII", en *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura latinoamericana y española)*, eds. Sonia Mattalía y Milagros Aleza, Valencia, Universitat de València, 1995, 91-108.
- FERRER VALLS, Teresa, "Damas enamoran damas, o el galán fingido en la comedia de Lope de Vega", en *Actas de las XXV Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*,

- 9-10 julio 2002, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003, 191-212.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián (ed.): Lope de Vega, *La doncella Teodor*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M., "La mujer en el teatro del Siglo de Oro español", *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7 (1995), 41-70.
- HOLLOWAY, James E., "Lope's Neoplatonism: *La dama boba*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1972), 236-255.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (ed.): Lope de Vega, *El alcalde mayor*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. II, 3-164.
- MARÍN, Diego (ed.): Lope de Vega, *La dama boba*, Madrid, Cátedra, 1976.
- MATULKA, Barbara, *The Feminist Theme in the Drama of the Siglo de Oro*, New York, Columbia University, 1933.
- MCKENDRICK, Malveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- MOCHÓN CASTRO, Montserrat, *El intelecto femenino en las tablas áureas: contexto y escenificación*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- NOGUÉS BRUNO, María, "El silencio en la educación de la mujer a la luz de *La dama boba* de Lope de Vega", *Lectora: revista de dones i textualitat*, 13 (2007), 29-44.
- OJEA FERNÁNDEZ, María Elena, "Imágenes de mujer en la literatura del Siglo de Oro. Lope de Vega y *La dama boba*", *Epos: Revista de Filología*, 23 (2007), 81-92.
- OÑATE, María del Pilar, *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.
- PLATÓN, *Banquete*, trad. Marcos Martínez Hernández, en *Diálogos*, Madrid, Gredos, 1997, vol. III, 143-287.
- PRESOTTO, Marco (ed.): Lope de Vega, *La dama boba*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, vol. III, 1293-1466.

- PROFETI, Maria Grazia, "Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coord. Iris M. Zavala, Barcelona, Anthropos, 1993, vol. II, 235-284.
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
- RIBAS, Mélanie, *Lope de Vega y la representación de la mujer en la escena de debate: entre misoginia y feminismo en La prueba de los ingenios y La doncella Teodor*, Université de Montréal, 2003 (memoria académica).
- Sagrada Biblia*, trad. Eloíno Nacar y Alberto Colunga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- SÁNCHEZ-CRESPO MUÑOZ, M^a del Carmen, "El personaje de Laura en *La vengadora de las mujeres*: cultura, tradición y modernidad", en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, 145-156.
- TRUJILLO MAZA, María Cecilia, "Las latiniparlas en algunas comedias de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), 263-284.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1980.
- VEGA, Lope de, *Laurel de Apolo*, ed. Christian Giaffreda, intr. Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2002.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VEGA, Lope de, *La dama boba*, ed. Marco Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. Marco Presotto, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, vol. III, 1293-1466.
- VEGA, Lope de, *La doncella Teodor*, ed. Julián González-Barrera, Kassel, Reichenberger, 2008.
- VEGA, Lope de, *El alcalde mayor*, ed. José Enrique López Martínez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, vol. II, 3-164.
- VEGA, Lope de, *La vengadora de las mujeres*, ed. Enrico di Pastena, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. Luis Sánchez Laílla, Madrid, Gredos, 2016, vol. I, 391-534.

- VIGIL, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986.
- VIVES, Juan Luis, *Instrucción de la mujer cristiana*, ed. Elizabeth Teresa Howe, trad. Juan Justiniano, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1995.
- YARBRO-BEJARANO, Yvonne, *Feminism and the honor plays of Lope de Vega*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1994.
- ZAYAS, María de, *Obra narrativa completa*, ed. Estrella Ruiz-Gálvez Priego, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2001.